

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за соло певање

Мирјана Недељковић

Присутност фаховски различитих елемената као вокално-технички и интерпретативни изазов улоге Виолете Валери из опере „Травијата“ (La traviata) Ђузепеа Вердија

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: Никола Китановски, редовни професор

Коментор: др Биљана Лековић, доцент

Београд, 2026. година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF MUSIC

The Vocal Studies Department

Mirjana Nedeljković

The presence of different Fach elements as a vocal-technical and interpretative challenge in the role of Violetta Valéry in Giuseppe Verdi's opera "La traviata"

Supervisor: Nikola Kitanovski, Full Professor

Assistant Professor: Dr. Biljana Leković

Belgrade, 2026

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат „Присутност фаховски различитих елемената као вокално-технички и интерпретативни изазов улоге Виолете Валери из опере *Травијата* (*La traviata*) Ђузепеа Вердија” бави се разматрањем сложене вокалне и интерпетативне структуре улоге Виолете Валери, са посебним освртом на питање њене фаховске одреднице. Истраживање анализира у којој мери се улога Виолете може третирати као сукцесивна смена фаховских елемената или као интегрисан вокално-драмски модел који превазилази традиционалну фаховску класификацију, као и на које начине таква структура поставља специфичне вокално-техничке и музичко-драмске захтеве пред интерпретатора.

Истраживање је засновано на историјској, аналитичкој и интерпретативној методологији. Историјски аспект обухвата разматрање контекста стварања дела, развоја фаховског система у оквиру сопранског типа гласа, развојни ток третмана колоратуре и Вердијевих стваралачких идеја и ставова. Аналитички приступ усмерен је на испитивање одабраних вокалних делова улоге, њених вокално-техничких, музичких и драмских специфичности, као и на идентификацију елемената карактеристичних за различите сопранске фахове. Интерпретативни аспект истражује могућности интеграције ових елемената у јединствену и кохерентну уметничку целину.

Полазна хипотеза рада јесте да се фаховска структура улоге Виолете не може у потпуности објаснити моделом смене различитих фаховских елемената, већ да захтева интегративни вокално-технички и музичко-драмски приступ.

Практични део докторског уметничког пројекта реализује се кроз интерпретацију улоге Виолете Валери у оквиру сценског извођења опере *Травијата*.

Кључне речи: фаховски систем, Виолета Валери, *Травијата*, Ђузепе Верди, вокална техника, музичко-драмски израз

ABSTRACT

The doctoral artistic project “The presence of different Fach elements as a vocal-technical and interpretative challenge in the role of Violetta Valéry in Giuseppe Verdi’s Opera *La traviata*” examines the complex vocal and interpretative structure of the role of Violetta Valéry, with particular emphasis on the question of its fach classification. The research analyzes the extent to which the role of Violetta may be understood either as a successive alternation of different fach elements or as an integrated vocal-dramatic model that transcends traditional fach categorization, as well as the ways in which such a structure imposes specific vocal-technical and musical-dramatic demands upon the performer.

The research is based on historical, analytical, and interpretative methodologies. The historical aspect encompasses consideration of the context in which the work was created, the development of the fach system within the soprano voice type, the evolution of coloratura treatment, and Verdi’s compositional ideas and aesthetic principles. The analytical approach is focused on the examination of selected vocal passages from the role, their vocal-technical, musical, and dramatic specificities, as well as the identification of elements characteristic of different soprano fachs. The interpretative aspect investigates the possibilities of integrating these elements into a unified and coherent artistic whole. The central hypothesis of the study is that the fach structure of the role of Violetta cannot be fully explained through a model based on the succession of different fach elements, but rather requires an integrative vocal-technical and musical-dramatic approach.

The practical component of the doctoral artistic project is realized through the interpretation of the role of Violetta Valéry within a staged performance of the opera *La traviata*.

Keywords: fach system, Violetta Valéry, *La traviata*, Giuseppe Verdi, vocal technique, musical-dramatic expression

Садржај

Увод	6
1. Опера <i>Травијата</i>	8
1.1. Основни подаци о опери	8
1.2. Историјско-друштвени контекст стварања дела. Сусрет Вердијевих уметничких стремљења са тадашњим друштвеним нормама.	9
1.3. Медицинска дијагноза туберкулозе као инхерентан елемент у градњи уметничког лика	15
2. Вокалне карактеристике сопранског модела	16
2.1. Сопрански модел – поимање и развој сопранског гласа кроз епохе	16
2.2. <i>Фах</i> систем – појам, критеријуми за фаховско усмерење и дефинисање..	20
2.3. Колоратура – појам и карактеристике	28
2.4. Вердијански сопран као усмерење у категоризацији сопранских гласова у (под)фаховском систему – проблематика појма и његова употребна вредност у савременој оперској пракси	32
3. Улога Виолете Валери као јединствен гласовни феномен	35
3.1. Општи преглед улоге Виолете Валери (вокалне карактеристике, драмски оквир, фаховски елементи	35
3.2. Вокална анализа одабраних делова деонице В.В.....	38
3.2.1. Колоратурност првог чина – речитатив, арија и кабалета Виолете Валери	39
3.2.2. Сукоб лиричности и драматике другог чина – дует Виолере Валери и Жоржа Жермона	47
3.2.3. Рањива лиричност у загрљају драмског набоја трећег чина – сцена и арија Виолете Валери	56
3.3. Драмска изражајна средства – преглед и утицај на тумачење улоге и фаховске одреднице	63
3.4. Однос композитора према интерпретацији његових дела, квалитету гласа и осталим компонентама (сведочанства из писама, новинских чланака, интервјуа...)	72
4. Интерпретативни модели кроз историјску праксу извођења	76
4.1. Различити фаховски типови извођача кроз историју до данас	76
4.2. Савремени трендови у интерпретацији	77

Закључак	86
Прилози	88
Литература.....	92
Изјаве (1, 2, 3).....	95

УВОД

У оперској литератури, улога Виолете Валери (*Violetta Valéry*) из Вердијеве опере *Травијата* представља јединствен пример сложеног односа између вокално-техничких захтева, драматуршког развоја лика и савремене фаховске класификације.

Специфичност ове улоге огледа се у синтези различитих вокалних карактеристика које се у извођачкој пракси традиционално повезују са различитим типовима сопранског фаха. Иако се у савременој оперској пракси улоге најчешће класификују у оквирима фаховског система, потребно је нагласити да таква класификација представља накнадно успостављен интерпретативни и педагошки модел, а не полазиште композиторске идеје. У том контексту, улога Виолете Валери указује на изразито одступање од стабилне фаховске одреднице: различити фаховски типови сопрана интерпретирају ову улогу. Тиме се указује на чињеницу да улога Виолете Валери превазилази фаховску класификацију, што представља својеврстан вокални феномен и, уједно, релевантно поље за теоријско и интерпретативно истраживање.

Међу оперским уметницима је опште познат опис „три сопрана у једној улози“, указујући на улогу Виолете као смену различитих вокалних карактеристика током три чина: колоратурне виртуозности првог, лирске кантилене другог и драмског интензитета трећег чина. Због фаховске специфичности улоге, у избору сопрана за интерпретацију често долази до околности у којој одређени аспекти улоге бивају израженији на рачун других аспеката (у зависности од типа сопрана који тумачи: лирско-колоратурни, лирски сопран, спинто...). Питања која произилазе из оваквог контекста јесу:

- Да ли се таква појава може третирати као сукцесивна смена фаховских елемената или као интегрисан вокално-драмски модел који превазилази традиционалну фаховску класификацију?
- На који начин се фаховске различитости могу приближити и интегрисати у горе поменут вокално-драмски модел?

Трагање за одговором ме је мотивисало да се упустим у теоријско истраживање и рад на интерпретацији и тумачењу улоге.

Упркос широкој препознатљивости ове проблематике у извођачком искуству, питање фаховске одреднице улоге Виолете Валери није систематски третирана као самосталан предмет истраживања (што доказује и преглед опште литературе), већ се

појављује фрагментарно у оквиру ширих анализа Вердијевог опуса и сопранског репертоара. У датом контексту сам препознала истраживачки потенцијал и иновативност овакве теме, а то је разматрање фаха као променљива и динамичка категорија унутар једне вокалне деонице (улоге). Самим тим, хипотезу рада заснивам на идеји да се фаховска структура улоге Виолете Валери не може у потпуности објаснити моделом смене различитих фаховских (вокалних) карактеристика, већ да је потребно разумевање интегративног вокално-техничког и музичко-драмског приступа, који омогућава кохерентно обликовање улоге у целини. Такође, под хипотезом подразумевам и разматрање примене традиционалног фох система за улогу Виолете, односно, да ли се вокална специфичност улоге може дефинисати фаховском категоријом постојећег фох система или не.

Због тога, циљеви истраживања овог рада усмерени су ка:

- верификовању фаховске сложености улоге Виолете Валери, интегришући теоретски рад и сопствену извођачку праксу,
- испитивању начина манифестовања различитих фаховских карактеристика у оквиру једне улоге (да ли се манифестују као сукцесивни или интегрисан модел)
- формулисању вокално-техничког приступа који омогућава стилски и драматуршки кохерентну интерпретацију
- предлогу класификације сопранског модела, који би пружио оптималну равнотежу између вокалних и музичко-драмских захтева улоге

Да би се остварили задати циљеви истраживања, потребно је установити и применити методологију рада. У овом случају, методологија се ослања на историјски, аналитички и интерпретативни приступ, при чему су аналитички и интерпретативни приступ тесно повезани, односно аналитичко проистиче из интерпретативног.

Верујем да истраживање може да допринесе прецизнијем разумевању односа између фаховске класификације и извођачке праксе, као и артикулацији вокално-техничких принципа који омогућавају интеграцију различитих изражајних захтева у оквиру једне оперске улоге.

1. Опера *Травијата*

1.1. Основни подаци о опери – дело непролазне популарности и актуелности

Травијата (*La traviata*)¹ је опера у три чина италијанског композитора Ђузепеа Вердија (Giuseppe Verdi), засигурно једна од најпопуларнијих и најизвођенијих опера.² Светски позната композиција *Libiamo ne' lieti calici* или *Brindisi* (итал. Напитница, позната у жаргону и као *Винска песма*) скоро да је неизоставна нумера многих концерата широм света, а изузетно захтевна и изражајна арија Виолете *È strano...h, forse lui... Sempre libera*, арија Жермона *Di Provenza il mar*, срцепарајуће емотивна арија *Addio del passato* или хорске нумере *Noi siamo zingarelle, Il coro di Matadori*, само су неке од препознатљивих композиција које се изводе концертно, чинећи тиме оперу још популарнијом, непролазно привлачном и атрактивном. Либрето је написао Франческо Марија Пјаве (Francesco Maria Piave) према драми “Дама с камелијама” (фр. *La dame aux camélias*) Александра Диме сина (Alexandre Dumas, fils). Премијера је одржана 6. марта 1853. године, у Театро ла Фениче (итал. *Teatro la Fenice*) у Венецији. *Травијата* представља трећу оперу у чувеној трилогији коју чине још *Риголето* (*Rigoletto*) и *Трубадур* (*Il Trovatore*). Док је *Риголето* заснован на драми Виктора Игоа (Victor Marie Hugo) *Краљ се забавља* (*Le roi s'amuse*, 1832. године), смештен у XVI век а *Трубадур*, компонован према истоименој драми Антонија Гарсије Гутијереза (Antonio García Gutiérrez) из 1836. године у XV век, *Травијата* по својој тематици представља Вердијев искорак у савремено доба. Као што је поменуто, опера је инспирисана комадом Александра Диме Сина “Дама с камелијама” из 1852. године, која је драматизована према пишчевом истоименом роману (написаног четири године раније). Писац је у лику Маргарит Готје (Marguerite Gautier) овековечио своју љубавницу Мари Диплеси (Marie Duplessis), чувену париску куртизану која је била део високог друштва међу богатим и утицајним мушкарцима, уметницима, писцима и музичарима, који су се окупљали на забавама у њеном салону. Такво окружење захтевало је од ње да буде образована, елоквентна и увек добро обавештена о дешавањима у свету. Умрла је веома рано (са 23 године), од туберкулозе 1847. године.³

¹ Итал. *La traviata* – „посрнула жена”, „она која је скренула са пута”.

² Према статистици сајта *Operabase* (обухваћене су оперске куће у Европи, од 1996. до данас), *Травијата* спада у групу прве три најизвођеније опере у Европи: изведена је 23.675 пута у 6.168 продукција.

³ <https://www.narodnopozaoriste.rs/predstave/traviata> (приступљено 8. маја 2026).

Омузикаљење овакве теме представљала је важан историјски сегмент оперског стваралаштва, узимајући у обзир чињеницу да је опера, као музичка форма, у тадашњим оквирима друштвеног живота представљала важну тачку сусретања и друштвеног деловања. Осим тога, тема инспирисана истинитим догађајима и ликовима и уједно смештање радње у временски период близак публици тог доба представља неуобичајен и иновативан стваралачки потез.

1.2. Историјско-друштвени контекст у периоду стварања и интерпретације дела

Вердијева идеја за компоновање и извођење *Травијате* била је вођена жељом за стварањем дела које ће говорити о савременим збивањима. У кореспонденцији (преписци) са Ђакомом Марцаријем (Giacomo Marzari), једним од импресарија венецијанског *Teatro la Fenice*, Верди је молио за продужетак рока за предају предлошка либрета, рекавши да му Пјаве још увек није понудио „оригиналну и провокативну тему” и да се брине због цензорства и „медиокритета у позоришту”: „Не желим да то буде тема о којој могу многи да пишу”.⁴ На сличан начин, у преписци са баритоном Феличем Варезијем (Felice Varesi), Верди признаје да ни он ни Пјаве још увек не знају тему за нову оперу: „Лако је понудити једноставну, свакодневну тему, каквих могу да пронађем педесет у сат времена. Заиста је тешко понудити ону тему која својим квалитетима може да остави утисак, која је оригинална и провокативна”.⁵ Верди је провео првих седамнаест година своје каријере – од 1836. године (када је започео своју прву оперу *Оберто*) до 1853. године, када је изведена Травијата – као композитор који ради према уговорима, у сталним преговорима са позориштима, пишући френетично по наруџбини, са ограниченом контролом над темама и либретима, а затим бесно ревидирајући дело током проба. Верди се осврнуо на овај период као на своје „године у галији”, упоређујући себе са „робовима који су се знојили над веслима на римским бродовима из давнине”.⁶ Пар месеци касније, Пјаве је био на прагу уобличавања либрета када је Верди прекинуо његов рад предлогом за нову тему којом је био одушевљен – темом „Даме са камелијама”. У слично време, писац Оноре де Балзак (Honoré de Balzac) пише свој роман

⁴ Phillips-Matz, Mary-Jane, *Verdi, a Biography*, Oxford University Press, 1993, 318.

⁵ Исто, 319.

⁶ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, New York, 2010, 353.

*Сјај и беда куртизана*⁷ (*Splendeurs et misères des courtisanes*) као и писац Анри Мирже (Henri Murger) свој роман *Боџи*, па је очито да се тиме формирао нови тематски круг који је интригирао и самог Вердија. У поменутих делима осликава се париско друштво XIX века, а једна од тематских нити односи се и на жене - куртизана које су, иако су имале завидне позиције у друштву, заправо завршавале на маргини. У оба романа, као и код Александра Диме, односно Вердија, указује се на чињеницу да проститутке (односно куртизана) нису одабрале такав животни пут по својој жељи, већ да су друштвене околности и финансијске потешкоће живота биле разлог њихове промене личног идентитета у друштву.⁸ Осликавањем живота једне куртизана, надалеко познате у тадашњем Паризу, Верди по први пут у свету опере износи на сцену тако провокативно актуелну тему, која у себи носи и подтекст критике друштва и његовог разобличавања (какво је, на нешто другачији начин, већ виђено у опери *Риголето*): титуле не представљају одраз моралних начела, новац диктира успех и признање у друштву, коцкање изражава порочност тог друштва, блуд и проституција се не санкционишу, већ се подразумевају (иако су, начелно, друштвено неприхватљиве радње за осуду). У прилог томе, говори део писма, које је Верди послао Чезарину де Санктису (Cesarino de Sanctis) 01. јануара 1853. године, рекавши: „У Венецији радим *Даму са камелијама*, која ће се можда звати *Травијата*. Савремена тема. Неко други је можда не би радио због поштовања обичаја, због времена и хиљаду других скрупула... а ја је радим са великим задовољством”.⁹ Вердијев заокрет ка описивању тема као што су осуда – појединачна и друштвена, лицемерје, предрасуде, може се довести у везу и са личним осудама којима је Верди подлегао. Наиме, у Бусету је живео невенчано с бившом сопранисткињом Ђузепином Стрепони (Giuseppina Strepponi) и због те везе био је изложен згражавању и протестима конзервативних суграђана. Како наводи Керман (Joseph Kerman), „Верди никада не би изједначио Стрепонијеву са Виолетом. Поента је у томе што му је Виолета омогућила да истражи осећања љубави, кривице и патње које је научио из свог искуства као Стрепонијев љубавник. Верди је истраживао слична осећања у другим операма отприлике у исто време”.¹⁰ Тачније, у периоду између 1849. и 1853. године, Верди компоује шест опера са темом жене, која због различитих друштвених околности и појединачних интереса бива осуђена, омаловажавана или

⁷ Роман је написан између 1838. и 1847.

⁸ Јожеф, Шулхоф, *Књига о операма*, Братство-јединство, Нови Сад, 1954.

⁹ Ђоакино, Ланца Томази, *Водич кроз оперу*, Плави круг, Београд, 2008. године; видети и: Mary-Jane, Phillips-Matz, *Verdi, a Biography*, Oxford University Press, 1993, 322.

¹⁰ Joseph, Kerman, “Verdi and the undoing of women”, *Cambridge Opera Journal* 18, no. 1 (March): 21–31.

злоупотребљена. Свих шест женских ликова подноси жртву и на крају умире.¹¹ Са компоновањем *Травијате*, могло би се рећи да је постављена парадигма женског жртвовања, што је дубоко утицало на представљање епитета хероине у лику куртизане.¹²

У форми либрета, *Травијата* суштински преноси драмски план романа, односно позоришне драме. У Пјавеовом либрету, разлике у односу на Димин оригинал састоје се у замени имена ликова. Маргерита Готије мења име у Виолета Валери, док Арманд Дивал постаје Алфредо Жермон. За разлику од Диминог романа, централност лика Виолете Валери истакнута је не само критиком тадашњег лицемерног друштва (које олако осуђује, не заборавља и не опрашта) већ и њеним емотивним животом. У фокусу је њена жртва сопствене љубави (и уједно спасења од болести) због друштвених конвенција. Тачније речено, осликавање њеног интимног света читавае палете осећања (која се откривају из чина у чин) значајно обележава Вердијев смер стваралачког кретања ка психологизму¹³, и то не ликова мита, легенди и историје, већ људи свакодневнице. У писму које је упутио Чезареу де Санктису 01. јануара 1853. године говори о својој потреби да сам пише либрета, да се бави темама које су живе, нове, савремене:

Ништа не бих више желео него да пронађем добар либрето и самим тим доброг песника (толико су нам потребни), али нећу крити од Вас да нерадо читам либрета која ми се шаљу: немогуће је, или готово немогуће, да неко други погоди шта желим: желим теме које су нове, велике, лепе, разноврсне, смеле... и смеле до крајњих граница, према новом, итд., итд., и, истовремено, достојне музике... Када ми људи кажу: урадио сам то овако зато што су Романи, Камарано итд. то тако урадили, више се не разумемо: управо зато што су ти великани то тако урадили, желео бих да се ствари раде другачије.¹⁴

¹¹ Лина, *Стифелио*, Виолета, *Травијата*, Лида, *Битка за Лењано*, Луиза, *Луиза Милер*, Леонора, *Трубадур*, Ђилда, *Риголето*

¹² Zhao, Jiaran, *Chastity or Debauchery: Violetta's Portrayal in Verdi's La traviata*, *Communications in Humanities Research*, 21, 2023, 27.

¹³ Психологизам као елемент грађења оперског лика подразумева да фокус композитора није само на радњи или спољашњим догађајима, већ на унутрашњем животу ликова – њиховим мислима, емоцијама и променама кроз време. Видети: Joseph Kerman, *Opera as Drama*, Vintage Books, Њујорк, 1959.

¹⁴ Ђ. Верди, писмо упућено Чезареу де Санктису, 1. јануар 1853. године, Carteggi Verdiani, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma); цитат коришћен према доступним транскрипцијама писма, <https://www.studiverdiani.it/en>

На сличан начин о овој теми писао је 22. априла исте године Антонију Сомма (Antonio Somma):

Дугогодишње искуство ме је учврстило у идејама које сам одувек имао у вези са позоришним утицајем, иако у раним данима нисам имао храбрости ни да их делимично изразим. (На пример, пре десет година не бих ризиковао да компонујем Риголета.) Сматрам да наша опера пати од претеране монотоније, толико да бих данас одбио да пишем теме попут Набука, Фоскарија итд, итд. Оне представљају веома занимљиве заплетне тачке, али без разноликости.¹⁵

О спремности друштва да му буде представљено дело савременог доба, са главним ликом друштвено проблематичног морала, говори премијера *Травијате*. Публика је ново Вердијево дело дочекала са извесним изненађењима и негодовањима. Очекивани су темпераментност и страственост *Трубадура* (као последњег премијерног извођења нове Вердијеве опере)¹⁶ са ликовима из прошлих времена, а дочекала их је прича данашњице: у први мах уздизање неморала кроз приказ живота једне куртизане, њене до тада неприказане љубавне везе са племићем, сукоби у породичном односима, потом и морбидна атмосфера услед туберкулозе, која се сад први пут појављује у једној Вердијевој опери. У прилог томе говори податак да су „Италијанке тог доба биле знатно мање еманциповане него њихове савременице у Француској, где су песникиње и списатељке попут Жорж Санд (фр. Amantine Lucile Aureole Dupin, псеудоним George Sand) заговарале „слободну љубав”, а позоришна публика са ентузијазмом прихватала комаде попут Димине *Даме са камелијама*.¹⁷ Тема свакодневних људи, проблема, друштвено-политичких разоткривања и међуљудских сукоба одлика је веризма, правца у оперској уметности који ће касније бити препознат као такав деловањем композитора Пјетра Маскањија (Pietro Mascagni), Руђера Леонкавала (Ruggero Leoncavallo) и Ђакома Пучинија (Giacomo Puccini). Међутим, по речима Москоа Карнера (Mosco Carner), британског музиколога, дела попут *Луизе Милер* и *Травијате* својим тематикама најављују веризам.¹⁸

¹⁵ Ђ. Верди, писмо упућено Антонију Сомма, 22. Април 1853. Године, Carteggi Verdiani, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma); цитат коришћен према доступним транскрипцијама писма, <https://www.studiverdiani.it/en>

¹⁶ 19. јануар 1853, Teatro Apollo, Рим.

¹⁷ Ивана, Стаматовић, *Гласови Виолете Валери*, Музика и медији, ФМУ, Београд, 2004, 156.

¹⁸ Mosco, Carner, *Tosca*, Cambridge University Press. 1993, 6.

На премијери дело доживљава потпуни неуспех. У току процеса уговарања певачке поделе, потом и финалних проба пред извођење, Верди је знао да ће премијерно извођење бити лоше.¹⁹ Хроничари су углавном забележили три основна узрока неуспеха. Прво, певаче: Виолету Валери је певала Фани Салвини Донатели (Fanny Salvini-Donatelli), иако је Верди предлагао Розину Пенко (Rosina Penco),²⁰ успешну протагонисткињу у *Трубадуру* (улога Леоноре). У периоду завршне фазе компоновања *Травијате*, Пјаве у писму Марцарију наговештава да Верди чврсто заговара став да „Травијату треба да пева особа елегантне фигуре, млада, која уноси страст у своје певање”.²¹ Упркос Вердијевим жељама и ставу, због уговорних обавеза према Фани, театар је инсистирао да она буде одабрана за улогу Виолете. Иако талентована певачки, физички је била превише крупна за Виолету, стога је у трећем чину, посебно у сцени умирања, изазвала смех у публици. Тенор Лодовико Грациани (Lodovico Graziani), тенор који је тумачио Алфреда, био је готово изгубио глас, а баритон Феличе Варези је, потпуно незаинтересован за своју улогу, лоше певао, данас тако популарну арију Жермона.²² За Вердија су сви аспекти продукције били од фундаменталног значаја за успешност извођења својих дела: од сценографије, костима, мизансцена хора, преко осветљења, глумачких способности, али певачи су били главни разлог успеха или неуспеха. Друго: Верди и либретиста Пјаве су због притиска тадашњих интенданата пристали на коришћење костима из доба Луја XIV, одуставши од првобитне Вердијеве идеје о костиму савременог доба, што сасвим мења однос гледаоца према садржају.²³ Треће: новост садржаја, односно неприпремљеност публике да на оперској сцени види осуду постојећег система изразитог материјализма, неморала, лажних друштвених норми етичности. И поред првог неуспеха, Верди је био уверен у вредност свог дела и за нову премијеру, 6. маја следеће (1854) године, у венецијанском позоришту Сан Бенедето за насловну улогу узима јединствену Марију Специја (Maria Spezia), која је заслужна за тријумфални исход ове премијере. Иако је опера овога пута доживела успех, део критике је дело оценила негативно. Тема *Травијате* означена је као одвратна, са тврдњама “да она у својој првој половини велича неморал а у другој туберкулозу”.²⁴ Након лондонске премијере 1856. године, у часопису *The Times*

¹⁹ Mary-Jane, Phillips-Matz, *Verdi, a Biography*, Oxford University Press, 1993

²⁰ Julian, Budden, *The Operas of Verdi, vol.2*, Oxford University Press, 1978. (поглавље о *Травијати*)

²¹ Mary-Jane, Phillips-Matz, *Verdi, a Biography*, Oxford University Press, 1993, 320.

²² Frank, Walker, *The Man – Verdi*, Knopf, 1962.

²³ Исто.

²⁴ Преузето из програмске књижице за премијерно извођење опере *Травијата* (Српско народно позориште), са наведеним примарним извором: др Стеван Јосифовић, *Летопис Матице српске*, јун 1952.

забележена је полемика о томе да ли је дело са „тако неморалним тенденцијама икада требало да добије дозволу за сценску реализацију“?²⁵ Оваквом питању претходиле су неodobrena²⁶ извођења Димине *Даме са камелијама* (1853. и 1859. године), док је извођење *Травијате* добило дозволу за извођење 1856. године.²⁷ Разлог одобравања извођења *Травијате* би могао бити објашњен тиме да речи италијанског језика нису биле ни довољно познате енглеској публици, а нису ни биле предмет пажње колико сама музика. Сходно томе, цензурисање либрета се није догодило, самим тиме ни извођења. Једина сцена која се доводила у питање цензурисања јесте сцена на Флорином балу, када Алфредо бесно саопштава ко је Виолета, да је издан и да јој враћа новац за све дугове. С озбиром на то да се Алфредов поступак може схватити погрешно (алудирајући на дугове према њеним проститутским услугама уместо на чињеницу да је Виолета потрошила сву уштеђевину како би њихов заједнички живот био лагодан и миран), цензура је упућивана на инсценацијску интервенцију, не либрето. У књизи *Meno grigi, piu Verdi*, аутор наводи још један случај цензуре, у овом случају промену либрета. Када је опера премијерно изведена у театру Аполон у Риму 30. децембра 1853. године, лик Виолете је промењен у невину девојку коју Алфредо мора да остави како би се оженио наследником и тако спасао свог оца, сестру и целу породицу од пропасти. Чувши за промену, Верди је експлодирао и одреаговао ироничним тоном: „Начинили су Травијату чистом и невином. Баш им хвала! Уништили су сваку позицију, сваки лик. Куртизана мора увек бити куртизана“²⁸ Викторијански критичари посебно су наглашавали моралну проблематичност главне јунакиње²⁹ у лику куртизана.³⁰ Истовремено, поједини осврти настојали су да ублаже овај проблем, истичући да је извођење дало лику Виолете извесну

²⁵ Ивана, Стаматовић, „Гласови Виолете Валери“, *Музика и медији*, ФМУ, Београд, 2004, 156.

²⁶ У временском периоду од 1840. до 1850. године, у Лондону је проституција сматрана кугом, а она је била у значајној мери присутна услед сиромаштва, екстремно ниских зарада и индустријске кризе. Савременици тог доба тражили су изворе негативних утицаја на проширење проституције и сличних блудних, нечасних понашања. Неки од њих упирали су прст у француску литературу, сматрајући је неподобном због „нечасног садржаја“. По енглеској интелектуалној јавности, француско друштво је уживало у сликама идеализовања најгорег зла тог доба (проституција, куртизана), док енглеско друштво, тежећи ка викторијанском коду чистоте, није могло себи да дозволи уплив таквог утицаја. Видети: Massimo, Zicari, *Verdi in Victorian London, A moral Case: The Outburst of La traviata*, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016.

²⁷ Massimo, Zicari, *Verdi in Victorian London*, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016.

²⁸ Из писма Винченцу Лукардију, из Париза, септембар 1854; видети: Alberto, Mattioli, *Meno grigi, piu Verdi*, Garzanti s.r.l., Milano, 2018, 59.

²⁹ Massimo, Zicari, *Verdi in Victorian London, A moral Case: The Outburst of La traviata*, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016, 163.

³⁰ Куртизана – жена која припада вишем слоју сексуалног рада, често укључена у кругове елите и финансијски зависна од богатих покровитеља; у XIX веку ова категорија носи извесну друштвену видљивост и културни капитал. Видети: *The Cambridge Companion to the Literature of Paris: Prostitution and Victoria Society*, Cambridge University Press, 1980.

узвишеност и емотивну дубину³¹ „каква се не може наћи ни код једне лорете”.³² Оваква формулација имплицира јасну хијерархију: лорета као типична фигура париског полусвета представља нижи облик у односу на куртизану, али и даље обе припадају истом морално нечистом слоју друштва. Упркос овм нијансама у категорисању различитих типова „посрнуле” жене, део викторијанске јавности није марио за разлике тог типа, изједначавајући статус Виолете са обичном проститутком.³³ Та редукција сложених друштвених категорија на један морални стереотип изазвала је највећи отпор према делу, јер је публика тешко прихватала чињеницу да лик таквог друштвеног статуса може бити носилац трагичне узвишености и емпатије.³⁴

1.3. Медицинска дијагноза туберкулозе као инхерентан елемент у градњи уметничког лика

Није занемарљиво споменути и тему специфичне болести тог доба, туберкулозу, због које и Виолета Валери прерано умире. Разлог лежи у томе што ниједна друга болест није имала толики утицај на уметничко стваралаштво уопште као туберкулоза. Због своје масовности и велике смртности, туберкулоза је била неизоставни део друштвеног живота и имала је велики утицај на све животне сфере.³⁵ Болест је изазивала страх, неизвесност, меланхолију, осећај немоћи, али и резигнацију и бес, истовремено или наизменично са варљивом надом да ће можда, којим чудом, баш они преживети.³⁶ Од 1650. до 1900. године, ова болест је била узрок смрти сваке пете особе у Европи. У XIX веку туберкулоза у уметности не третира се искључиво као медицинска дијагноза, већ, како је наведено у уводном делу књиге *Болест као метафора* ауторке Сузан Сонтаг

³¹ Massimo, Zicari, *Verdi in Victorian London, A moral Case: The Outburst of La traviata*, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016, 164.

³² Лорета (lorette) – термин који означава жене из париског *demi monde*, обично млађе и економски нестабилније од куртизана; појам потиче од кварта око Notre Dame de Lorette у Паризу и у књижевности и новинарству означава тип “полусвета” између респектабилног друштва и проституције. Видети: Judith R. Walkovitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

³³ Проститутка – најшири и социјално најнижи појам за сексуални рад, морално стигматизован и снажно повезан са друштвеном девијацијом, сиромаштвом и урбаним „опасностима”. Видети: Judith R., Walkovitz, *Prostitution and Victorian society : women, class, and the state*, Cambridge University Press, 1980.

³⁴ Massimo, Zicari, *Verdi in Victorian London, A moral Case: The Outburst of La traviata*, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016, 162–165.

³⁵ Thomas, Dormandy, *The White Death: A History of Tuberculosis*, Hambledon Continuum, London, 1999.

³⁶ Исто. Конкретну реченицу тумачим као корелацију са психолошком борбом Виолете у последњем чину опере, где се смењују осећања беспомоћности, пркоса и, што је најважније, наде да ће, ипак, преживети.

(Susan Sontag) као „културна метафора”.³⁷ Према ауторки, туберкулоза је сматрана „болешћу високо сензитивних и страствених особа”.³⁸ У даљем тексту исте књиге, ауторка естетизује болест сматрајући да се тиме „прочишћује карактер и повећава сензибилност”.³⁹ Елемент утицаја туберкулозе на јунаке уметничких дела јесте ауторкино запажање да извесно „романтизовање туберкулозе чини да патња представља облик духовног уздизања”.⁴⁰ Тиме се изводи закључак да болест може бити схваћена као морална и естетска вредност у уметности. На сличан начин, аутор Кларк Лавлор (Clark Lawlor) у књизи *Туберкулоза и литература* тврди да „књижевна дела нису споредна у нашем поимању болести, већ су међу примарним одредницама физичког искуства”.⁴¹ У том контексту, болест Виолете Валери не третира се као медицинска дијагноза, већ постаје елемент драматуршког обликовања: под утицајем болести лик се трансформише из друштвено маргинализоване фигуре у морално и емотивно узвишену трагичну јунакињу. Овиме се још једанпут потврђује идеја о патњи као путу ка естетској и духовној узвишености, коју заступа естетика романтизма.⁴²

2. Вокалне карактеристике сопранског модела

2.1. Сопрански модел: поимање и развој сопранског гласа кроз епохе

При осврту на развој и третман сопранског гласа кроз различите музичке епохе, примећују се значајне промене еволутивног карактера: глас се мењао у вокално-техничком смислу спрам нових композиционих (музичких) стилова, самим тим и вокалних захтева. Сагледавања трансформације и надградње сопранског модела од изузетног је значаја за схватање иновативности не само у оквиру улоге Виолете Валери, већ и у приступу сопранском гласу. Иновативност у оквиру развоја сопранског модела заснива се на трансформацији вокалне естетике која одражава шире промене у стилским парадигмама западноевропске опере. Поменута трансформација не представља линеарну историјску реконструкцију појединачних стваралачких опуса композитора или конкретних дела, већ представља типолошку синтезу вокалних естетика која

³⁷ Susan, Sontag, *Illness as a Metaphor*, Penguin Modern Classics reprint, 1978, 3.

³⁸ Исто, 13, 14

³⁹ Исто, 14.

⁴⁰ Исто, 15.

⁴¹ Clark, Lawlor, *Consumption and Literature*, Palgrave Macmillan, 2006, 3.

⁴² M.H.Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, 1953.

омогућава разумевање континуитета и промена у оперској вокалној пракси. Важно је сагледати и разумети начине развоја сопранског модела у вокално-техничком и интерпретативном виду кроз различите стилске епохе.

Развојем оперске литературе (и вокалне литературе уопште), долази до настанка различитих школа певања, које доприносе јаснијој анализи и разумевању гласа у техничком смислу. Општа и најпознатија подела школа певања односи се на италијанску, француску и немачку школу певања.⁴³ Италијанска певачка школа имала је изузетно значајан утицај у свим европским музичким центрима у периоду од XVII до XIX века. После периода од скоро два века, долази до стварања националних певачких школа. Оне настају у земљама где је музичка култура била довољно развијена. Иако се Италија сматра колевком уметничког певања, захваљујући различитим националним школама, доброј комуникацији међу музичким метрополама, честим гостовањима добрих певача у целом свету, формиран је певачки кодекс који чврсто повезује вокалну уметност свих народа. Он од певача, без обзира ко су и где певају, захтева да не одступе од утврђених консензуса у односу на лепо певање.⁴⁴

Запажене промене у вокално-техничком и интерпретативном смислу развоја и третмана сопранског гласа могле би да се поделе према епохама:

- Барок: реторика и орнамент

У барокној опери XVII и раног XVIII века, вокални израз био је дубоко укорењен у реторичкој традицији. Глас је био средство афективне артикулације, а орнаментација је имала реторичку функцију – појачавање значења текста, при чему је глас, укључујући високе регистре који ће касније бити дефинисани као сопрански, био носилац афективне експресије кроз орнаментацију и импровизациону слободу. Важно је нагласити да тадашња подела гласова није била идентична савременој фаховској типологији. Гласови су класификовани више према функцији (*primadonna*, *seconda donna*) него према прецизно дефинисаној теситури и боји.⁴⁵

- Класицизам: равнотежа форме и карактера

⁴³ Бисерка и Душан, Цвејић, *Уметност певања*, IP Signature, Београд, 2009.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ О барокној вокалној пракси, реторичкој функцији музике и улози орнаментике у формирању високих вокалних регистара, видети: Carolyn Abbate & Roger Parker, *A History of Opera*, W.W. Norton, 2012, 145-166.

Са развојем класицизма долази до уравнотежења између вокалне виртуозности и драмске веродостојности. У операма Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), на пример, сопрански ликови добијају психолошку сложеност, док вокална линија постаје транспарентнија, али технички веома захтевна. Моцартовски сопран захтева чисту интонацију, савршену контролу легата и еластичну агилност, али без претеране орнаменталности барокног типа. Управо у класицизму почиње јасније диференцирање сопранских типова – од колоратурног до лирског⁴⁶, мада још увек без јаснијег фаховског система какав ће донети XIX век.⁴⁷

- Белканто⁴⁸: естетика линије и виртуозности

Почетком XIX века италијанска опера развија специфичну естетику познату као белканто. У делима белканто композитора, посебно у делима Ђоакинија Росини (Gioachino Rossini), Винченца Белинија (Vincenzo Bellini) и Гаетана Доницетија, (Gaetano Donizetti) сопрански глас постаје централни носилац мелодијске експресије и музичке драме. Белкантистички колоратурни сопран карактеришу: изузетна агилност, прецизна артикулација брзих пасаж, контролисана „messa di voce” техника, високи тонови изведени са лакоћом и бриљантношћу. Међутим, белканто није само виртуозност; он подразумева савршену контролу даха, хомогену регистралну повезаност и способност дуготрајне кантилене. Управо из белкантистичке традиције развија се подфаховска диференцијација: сопран *leggero*, *lirico-leggero*, драмски колоратурни сопран. Ове нијансе указују на потребу финијег разумевања гласовних разлика.⁴⁹

⁴⁶ У следећем одељку ће бити детаљног описа и објашњења фаховских подела сопранског гласа

⁴⁷ Carolyn Abbate & Roger Parker, *A History of Opera*, W.W. Norton, 2012, 117-144.

⁴⁸ Израз *belcanto* употребљава се за два значења: као термин који означава период стварања и деловања у белканто опери и као термин за стил оперског певања (лепо певање, које карактерише лиричност мелодије, дуге фразе непрекидног даха, способност извођења беспрекорно чисте кантилене

⁴⁹ О развоју белканто стила и артикулацији сопранских типова видети: James Stark, *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, 1999; Carolyn Abbate and Roger Parker, *A History of Opera*, W.W. Norton, 2012, 188-214.

- Прелаз ка реализму: Вердијева трансформација сопранског модела

У ширем контексту реалистичке опере коју доноси XIX век, сопрански модел пролази кроз даљу трансформацију ка драмском типу гласа, у коме се од певача очекује већа звучна пројекција и интензитет израза.⁵⁰ Оркестарска фактура постаје гушћа (сложенија), хармонија експресивнија, а драмски приказ дате теме важнији од пуког вокалног сјаја. У том контексту делује Ђузепе Верди. Иако наследник белкантистичке традиције, Верди уводи нову врсту вокалне драматургије. Његове хероине захтевају не само техничку компетенцију, већ и драмску масу гласа. Вердијев сопран често захтева: тамнију боју, већу волуминозност, снажну пројекцију преко густог оркестарског ткива, али и очувану агилност у одређеним сегментима. Ова комбинација доводи до појаве лирико-спинто и драмског сопрана као јасно профилисаних категорија.

⁵⁰ О вердијевској трансформацији вокалног стила и преласку ка драмском сопрану, видети: Carolyn Abbate and Roger Parker, *A History of Opera*, W.W. Norton, 2012, 241-260.

2.2. *Фах* систем (појам, критеријуми за фаховске дефиниције и усмерења)

Фах систем (нем. Fach, мп. Fächer), развијен унутар немачке оперске традиције XIX века, представља стандардизовани систем класификације гласова на основу специфичних карактеристика. Претежно се користи у Европи, паралелно са италијанском поделом гласова⁵¹. Када певачи користе реч *Fach*, то се односи на различите вокалне категорије, или чак на врсту улоге за коју се осећају квалификованим да је изводе. У том смислу, *Fach* дефинише квалитете који представљају комплетан вокални пакет појединачног певача⁵². Неке од различитих употреба ове речи су следеће:

Fach- (Fächer) - грана, специјалност, одељење

das ist gerade sein Fach - то је његова специјалност

von Fach - по професији/по специјалности

das ist nicht mein Fach - то није у мојој категорији/мојој специјалности

er versteht sein Fach vollkommen - он је стручњак у својој области⁵³

Овај систем се заснива на следећим есенцијалним критеријумима:

- Теситура и регистри гласа: опсег у коме глас најприродније резонује, уз неопходну флексибилност у прелазима између ниског, средњег и високог регистра.

Теситуром (tessitura-ткиво) се означава и област тонова у којима певач најлакше пева држане ноте и који омогућавају певачу да на најбољи начин прикаже своје музичко-вокалне квалитете.

Етимологијом речи “регистар” долази се до глагола regere – владати, што би значило да је регистар низ тонова у којем владају одређена правила емисије тона. Прву потпуну

⁵¹ Бисерка и Душан, Цвејић, *Уметност певања*, IP Signature, Београд, 2009.

⁵² Pearl Yeadon, McGinnis, *The Opera Singer's Career Guide -Understanding the European Fach System*, THE SCARECROW PRESS, INC. Lanham • Toronto • Plymouth, UK, 2010, 2.

⁵³ Исто, 3.

дефиницију регистра дали су вокални педагог, Мануел Гарсија млађи, и фонијатар Макс Надолечни Милију, а коју преносимо у целости:

Мануел Гарсија млађи (Manuel Garcia) је педесетих година XIX века пронашао ларингеално огледало за посматрање рада гласница и, на основу својих запажања, дао следећу дефиницију: „Регистар представља низ тонова истог квалитета који се производе помоћу истог физиолошког механизма, а разликују се по својој природи од другог (суседног) низа тонова у истом гласу, који се производе другачијим механизмом.⁵⁴

Надолечни (Max Nadoleczny-Millioud), један од водећих фонијатара у првим деценијама XX века, проширује ову дефиницију тиме што указује на чињеницу да је:

Тембр гласа различит у разним регистрима, а зависи од броја високих аликвотних тонова (хармоника). Сваки низ ових тонова одговара субјективном осећају вибрације у подручју главе, врата и груди. При преласку из једног у други регистар мењају се начин вибрирања гласница и количина употребљеног ваздуха за изазивање ових вибрација.⁵⁵

Постоји подела на класичне регистре (доњи, средњи и горњи) и на допунске регистре, који се у распону гласа налазе изнад и испод класичних регистара. Код женских гласова, то су:

- Грудни регистар (brustregister, chest register, voix de poitrine, voce di petto)
- Средњи регистар (mittelregister, middle or mixed register, register moyen ou voix mixte, registro medio)
- Регистар главе (kopfreister, head register, voix de tete, voce di testa)
- Највиши „мали“ регистар (flageolet, pfeifregister, Vogelregister, le sifflet)⁵⁶

Освешћивање употребе свих регистара гласа је од пресудног значаја за вокално здраво и дуготрајно певање. Идеал оперског певања заснива се на тежњи примене мешане резонанце, односно истовременом озвучавању гласа у резонантним просторима главе и груди.

⁵⁴ Бисерка и Душан, Цвејић, *Уметност певања*, IP Signature, Београд, 2009, 103.

⁵⁵ Бисерка и Душан, Цвејић, *Уметност певања*, IP Signature, Београд, 2009, 103.

⁵⁶ Исто.

- Волумен и носивост гласа: способност пројекције звука кроз оркестарску фактуру и акустички простор сцене.

Волумен и носивост гласа нераздвојни су вокални елементи. Волумен одређује носивост гласа и обрнуто. Ови вокални елементи значајно утичу на класификацију фаха (о чему ће бити даље реч). Сам волумен представља снагу у динамичком смислу – јак, средње јак или глас слабијег волумена.

Носивост гласа (*portata della voce*, *Tragfähigkeit*) представља способност простирања гласа у простору. Она означава способност гласа да савлада растојање, испуни салу и да глас пева, жаргонски речено, “преко оркестра”. Добру носивост гласа омогућава правилно склапање гласница, добар апођо (*appoggio* - ослонац⁵⁷), право место у резонатору, нефорсирано певање, релаксираност вокалних органа, али са потребном активношћу унутрашњих мишићних органа. Елемент који доприноси квалитету носивости гласа је сквило⁵⁸. У оперском певању, сквило означава специфичан квалитет вокалне резонанце - блистав, продоран, метални квалитет тона који омогућава гласу неометану пројекцију кроз густину оркестарског звука у простор оперске дворане. Сквило не чини јачина, викање, форсирање гласа, већ акустичка организованост и резонантна ефикасност тона. Ближе речено, сквило је присуство јасно фокусиране, појачане фреквентне компоненте која даје гласу носивост и продорност без повећања физичког напора. Сквило се може наћи у гласу ако дах носи тон без колапса, вокал има вертикалну организацију⁵⁹. У естетском смислу, сквило доприноси јасноћи, вертикалности и пројекционој ефикасности гласа, те се сматра једним од кључних показатеља техничке зрелости у белкантистичкој и оперској уметничкој пракси.

- Боја гласа и агилност: специфични тембр (светла или тамна боја гласа), контрола вибрата и брзина извођења захтевних украса (колоратура).

Тембр (боја гласа) представља вокални елемент који се најпре запажа и чини певача аутентичним. Он може бити исправан показатељ врсте гласа, али најчешће није довољно

⁵⁷ Означава технику контролисаног дисања и подршке дијафрагме и трбушних мишића, која омогућава стабилан и равномеран проток ваздуха кроз гласнице. Дијафрагма врши функцију ослонаца при исправном удисају и издисају плућа. Видети: Richard, Miller, *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*, 2nd edition, Schirmer, 1996, 57-60.

⁵⁸ итал. реч *squillo* - звон, звоњава, одјек, продоран звук (Treccani, *Vocabolario della lingua italiana*)

⁵⁹ Под вертикалном организацијом мисли се на вокално-технички маневар заједничког деловања свих делова вокалног апарата у вертикали (освешћена поставка ваздушног стуба у вертикали, која даље «путује» преко грла до горњих резонатора и уста као дела вокалног апарата који производи завршни звук, односно глас

поуздан. Постоји и јасна разлика између говорног и певаног тембра, стога је говорни тембр често непоуздан критеријум за одређивање врсте гласа.

Агилност значи покретљивост гласа и представља способност певања у брзом темпу и краћим нотним вредностима. На овај начин, постиже се еластичност дејства целокупног фонаторног апарата, што омогућава извођење и најкомпликованијих пасажа вокалне литературе. У старијој италијанској вокалној литератури покретљивост гласа се назива „ађилита“ (*agilità*), док се у литератури осталих народа назива „колоратура“.

- Драмски капацитет: Способност гласа да психолошки и емотивно интерпретира лик у складу са музичким и сценским захтевима дела.⁶⁰

Према ауторки књиге *The Opera Singer's Career Guide - Understanding the European Fach System* Перл Јидон Мекгинис (Pearl Yeadon McGinnis), поред наведених критеријума за фаховску одредницу убраја и елемент физичке грађе (изглед), старосно доба, искуство и фреквентност извођења одређених улога.⁶¹

У односу на претходно описане вокалне критеријуме, сопрански глас се традиционално дели на три основна фаха:

1. Колоратурни сопран (*soubrette, leggero*, драмски колоратурни сопран).
2. Лирски сопран (*lirico, lirico-spinto*).
3. Драмски сопран (*spinto, spinto-drammatico, drammatico, heldensopran*).

Основна фох подела (колоратурни, лирски, спинто, драмски сопран) јесте функционална, али је стилистички недовољна. Она занемарује историјску естетику, оркестрацију, реторику фразе и тип вокалне пројекције у различитим епохама. Зато је потребно увести стилистичко–историјску подфаховску класификацију, нарочито код колоратура и лирских сопрана.

У својој књизи *Водич кроз оперске улоге и арије*, вокални педагог, диригент, професор и аутор Ричард Болдри (Richard Boldrey) наводи прецизнију поделу подфахова. Иако је навео подфахове за све типове гласова, овде ће бити приказани само за сопрана⁶². То су:

⁶⁰ О елементима драмског израза у оперском певању биће посвећено засебно поглавље

⁶¹ Pearl Yeadon, McGinnis, *The Opera Singer's Career Guide -Understanding the European Fach System*, THE SCARECROW PRESS, INC. Lanham • Toronto • Plymouth, UK, 2010, 6, 7 и 8.

⁶² Richard, Boldrey, *Guide to operatic roles and arias*, P s t . . I n c, D a l l a s, S e a t t l e, 1994, страна 15.

- Soubrette (Субрета): Лаган, виталан и изузетно флексибилан глас. Најчешће тумачи улоге које одишу енергијом, луцидношћу и карактерном лакоћом.
- Leggero (Леђеро): Лаган лирски глас са израженом агилношћу; идеално носи улоге младалачке ведре природе, мањег волумена, изражајне светле боје
- Lirico (Лирски): Глас пуније боје и изражене кантилене, превасходно намењен емотивним и интимним романтичним сценама. Може се издвојити и подфаховска верзија лирског гласа: *soprano lirico d'agilità* (карактеристике лирског гласа са израженом покретљивошћу)
- Lirico-spinto: Специфична симбиоза лирског тембра и драмског потенцијала, са капацитетом да издржи снажнију оркестралну пројекцију. У немачкој терминологији се користи израз *Jugendliche*.
- Spinto (младо-драмски сопран) : Наглашено драмска боја гласа са великом продорношћу, која лако прелази у експресивни драмски израз.
- Spinto-drammatico и Drammatico: Максимална звучна маса и снага експресије; захтевају изузетну техничку и физичку издржљивост. Може се издвојити и подфаховска верзија драмског гласа: *soprano drammatico d'agilità* (карактеристике драмског гласа са израженом покретљивошћу).
- Helden (Херојски): Моћни драмски сопран огромног волумена, карактеристичан за немачку оперску традицију (првенствено Вагнеров репертоар).

Аутор наводи и врсту женског гласа званог *ruoli di travesty* – младе, мушке улоге које изводе светлији (лакши) типови сопрана или мецосопрана⁶³.

Перл Лидон Мекгинис препознаје и категорије попут:

- дечији фах (дечији глас који још није прошао кроз фазу пубертета) и
- сопрански почетнички фах.
- Карактерни сопран (*Charaktersopran/Zwischenfachstimme*. Међуфах. Врста гласа са карактеристикама сопрана и мецосопрана)

⁶³ Керубино (*Фигарова женидба*), Оскар (*Бал под маскама*), Композитор (*Кавалир са ружом*)

У Болдријевој поменутој књизи (Водич) наведена је и табела различитих типова опера (према композиционим, стилским карактеристикама), у односу на које би певачи такође могли (делимично) да сврстају свој глас у неку од подфаховских категорија:

- Трагична опера (итал. *opera seria*, *Tragedia lirica*, *Dramma*, *Dramma eroico*, *Dramma storico*, нем. *Heitere Mythologie*, *Heroisch-romantische Oper*, франц. *Drame heroïque*, *Drame mêlé de chants...*)
- Grand opera (франц. *Grand opera*, нем. *Grosse heroisch-romantische Oper*, *Grosse historisch-romantische Oper*, *Grosse Oper...*)
- Опера лирик (*Dramatic pastoral*, *Drame lyrique*, *Lyrische Oper*, *Lyrisches Drama*, *Melodramma lirico...*)
- Комична опера (нем. *Bürgerliche Komodie*, *Komisches Singspiel*, *Singspiel*, итал. *Burletta per musica*, *Commedia musicale*, *Melodramma giocoso*, *Opera buffa*, франц. *Comédie chantée*, *Opera bouffe...*)
- Light (*Ballet-chant*, *Operetta*, *Operette*, *Operette...*)
- Seriocomic (*Bukolische Tragodie*, *Comédie-heroïque*, *Comédie-lyrique*, *Opera seria-comica...*)
- Опера бајка (*Favola in musica*, *Musikalische Schauspiel*, *Opera fantastique...*)⁶⁴

Наведене фаховске и подфаховске поделе односе се на врсту сопранског гласа. Самим тим, одређује се (под)фаховска карактеристика и сопранским улогама. Међутим, Ричард Болдри наводи неколико занимљивих категорија по којима се тумачења и систематизовања (под)фаховских карактеристика сопранских улога разликују. Такође, наводи и вокалне елементе који чине одступања у (под)фаховским поделама или отежавају њихово дефинисање у оквиру улоге⁶⁵:

- Опсег и теситура улоге. Постоје изузеци у којима особине наведених вокалних компоненти нису конзистенте у току опере. Примери за то су: Виолета (*Травијата*), Ђилда (*Риголето*) – обе улоге у почетку опере певају у изузетно високом регистру, док се током опере регистар спушта ниже (тима се теситура мења, односно, шири своје горње и доње граничне оквире). Деспина (*Тако чине све*) у својој арији пева у високом регистру, док у ансамблима међу женским

⁶⁴ Richard, Boldrey, *Guide to operatic roles and arias*, P s t . . . I n c, D a l l a s, S e a t t l e, 1994, страна 3 и 4.

⁶⁵ Исто, 9, 10 и 11.

гласовима изводи вокално најниже деонице. Промене теситуре у оквирима једне улоге имплицирају на присутност више различитих фаховских елемената.

- Преклапање гласовних типова. Постоје улоге које често певају и сопрани и мецосопрани. У француској оперској литератури је та појава најзапаженија када су лирски сопрани и лирски мецосопрани у питању: Шарлот (*Вертер*), Мињон (*Мињон*), Мелисанде (*Пелеас и Мелисанде*)... Постоје улоге које интерпретирају и драмски сопрани и драмски мецосопрани: Сантуца (*Кавалерија рустикана*), Дидона (*Тројанци*), Еболи (*Дон Карлос*). Остале улоге које припадају тзв. *Zwischenfach* и које интрпретирају и сопрани и мецосопрани су: Дорабела (*Тако чине све*), Розина (*Тако чине све*), Октавијан (*Кавалир са ружом*), Керубино (*Фигарова женидба*)...
- Неконзистентност композитора у компоновању. Неки од композитора су стварали оперске улоге, које у даљем току опере променом свог карактера превазиђу оквире (под)фаховске категорије. Вокалне деонице Јулије (*Ромео и Јулија*) и Ђилде (*Риголето*) почињу вокалном лакоћом лирско-колоратурног сопрана и, током дела, вокална деоница достиже пуноћу и ширину лирског сопрана. У вокалној деоници Виолете (*Травијата*) запажа се широк вокални (фаховски) спектар: од лирско-колоратурног до спинто сопрана.
- Величина позоришта и доступност певача. Аутор указује на околност извођења у мањим или већим позориштима, који самим тим одређују и тип певача који ће певати: онај са волуминозно мањим или већим гласом. Такође, аутор наводи пример мањих оперским кућама у Немачкој, у којима се често од мањих гласова захтева да певају улоге „тежег“ фаха (јер ће се чути у мањем простору) и улоге које чешће певају волуминознији гласови. Са друге стране, аутор указује на промене у односу на музичку (позоришну) праксу са краја XIX и почетка XX века: већи оркестри са отвореном оркестарском рупом и вишом фреквенцијом камертона. Такве промене захтевају волуминозније („веће“) гласове него из времена када је композитор стварао. Запажена појава (којој се не зна тачан узрок) јесте све мањи број сопрана драмског (под)фаха (спинто, драмски, контраалтови, Вагнеријански сопрани), што за своју последицу има све већи ангажман лирских гласова у циљу тумачења драмских улога. У том погледу, у књизи “Последње

примадоне”, Ланфранко Распони (Lanfranco Rasponi)⁶⁶ наводи изјаву сопрана Естер Мацолени (Ester Mazzoleni), која се односи на данашње драмске сопране: „... Сада, оне не само да дају све што имају, него дају и оно што немају“.⁶⁷

Оно што у овој реченици звучи помало сурово, заправо се односи на опште запажање истакнуте певачице о разликама у стилу певања и промени оркестарског звука. Наиме, у Розенталовој књизи „Последње примадоне“⁶⁸ говори о промени вокалне естетике уопште, с обзиром на то да се сопрани данашњице „боре“ са већим дворанама и оркестрима, да се од данашњих певача тражи већи волумен и драматични ефекат.⁶⁹ Директно за последицу, у том смислу, наводи губитак естетских нијанси у певању и лепоте певања какву су познавали певачи ранијих генерација (контролисани дах, равнотежи регистра, легату као основи стила...)

- Разлике у тумачењима и ангажовањима оперских певача у односу на међународне оквире. У ангажманима певача, постоје извесне разлике у аудицирању када су различите државе у питању. На пример, у америчким оперским кућама, за улогу Памине из опере *Чаробна фрула* тражи се сопран лирико леђеро сопрано (оно што би Американци назвали lighter lyric soprano), док се у Немачкој ангажују сопрани претежно пунијег гласа, скоро спинто-лирико.⁷⁰

Упркос стандардизованој *Fach* подели, прецизно разграничавање гласова у пракси је далеко сложеније него што теоријска класификација сугерише. Суседни фахови природно се додирују и често прелазе један у други, јер између, на пример, субрете, *leggero* и *lirico-leggero* сопрана постоје нијансе, а не оштре границе. То су подгласови сличне теситуре, сродне боје и комплементарне агилности; пресудну улогу у њиховом разврставању имају индивидуална вокална грађа, техничка оспособљеност, музичка интелигенција. У ужем спектру, преливања нису угрожавајућа по глас – она су органска и очекивана. Међутим, прескакање ширих развојних зона (у смислу вокалних компонената) – од лирико ка лирико-спинто, затим ка спинто, спинто-драматико, драмском, па све до *helden* типа – представља озбиљан ризик. Такви скокови подразумевају квалитативно другачију масу гласа, другачији притисак даха, другачији

⁶⁶ Као оригинални аутор наводи се Харолд Розентал (Harold Rosenthal), али Распони се у појединим издањима појављује као коаутор или уредник.

⁶⁷ Lanfranco, Rasponi, *The Last Prima donnas*, Alfred A. Knopf, New York, 1982, 7. (цит. Harold Rosenthal, *The Last Primadonna's*)

⁶⁸ Погледати фусноту број 43

⁶⁹ Harold, Rosenthal, *The Last Prima Donnas*, Amadeus Press, New York, 1990. 187.

⁷⁰ Richard, Boldrey, *Guide to operatic roles and arias*, P s t . . . I n c, D a l l a s, S e a t t l e, 1994, 11.

однос према оркестарској фактури и потпуно нову издржљивост вокалног апарата. Неопрезан или преурањен залазак у теже фахове не доводи само до техничке нестабилности, већ може имати и трајне последице: губитак флексибилности, замор централног регистра гласа, тамњење у тембровском смислу без носивости, па и неповратно оштећење гласа. Истовремено, уметнички критеријум трпи – јер глас који није органски сазрео за одређени репертоар не може задовољити високе естетске и интерпретативне стандарде оперске литературе и сцене. Другим речима, док је преливање међу суседним фаховима природни део вокалног развоја, прескакање читавих типолошких зона није само стилистички проблем, већ и питање професионалне одговорности према сопственом инструменту и уметности којој тај инструмент служи.

2.3. Колоратура: појам и карактеристике

Када се говори о подфаховској класификацији колоратурних и лирских сопрана, потребно је на првом месту разјаснити појам колоратуре. Њиме се означава вокална орнаментика и виртуозна техника певања брзих пасажа и украса.⁷¹ Сам термин колоратура је употребљен у претходном одељку при појашњавању агилности, односно покретљивости гласа. Међутим, у контексту сопранског модела или фаховских одредница, колоратура може указати на гласовне карактеристике певача који је изводи. Штавише, у неким случајевима може указати на прецизније карактеристике фаховске групе којој одређени глас припада. Оно што се мора нагласити јесте проблематика тумачења самог термина колоратура. Наиме, кроз различите музичке епохе, композиционо у ширем и вокално у ужем смислу, третман колоратуре је мењао своју намену, тако да је колоратура, делимично, и историјски променљив, вокално-музички елемент. Можемо је поделити на: барокну колоратуру, класицистичку, белкантистичку и рановердијевску.

БАРОКНА КОЛОРАТУРА

У разматрању улоге колоратура у периоду барокне вокалне праксе, важно је истаћи да се појам који се данас означава термином колоратура не може у потпуности поистоветити са његовим каснијим, белкантистичким значењем. Она у бароку није засебно дефинисана техничка категорија, већ се испољава најпре кроз систем

⁷¹ Драгослав, Девић, *Музички речник*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990. видети: колоратура

орнаментације.⁷² Различити видови орнаментације, односно украси (пасажи, трилери, апођатуре, морденти) били су саставни део извођачке праксе, при чему су често били импровизовани, а не прецизно нотирани. У барокној музици, колоратура у виду барокне орнаментике представљала је врхунац уметничке виртуозности, прилике да вокални уметник прикаже своје вокалне способности: бројна, дуготрајна скалирања мелизматичког типа у великом опсегу кретања гласа. Вокално-техничке способности овог типа посебно су долазиле до изражаја у аријама са да саро формом, у којој је извођач имао задатак да поновљени део музичког материјала обогати сопственим варијацијама.⁷³ Колоратуре барокног типа третирају се са мање волумена, праћене смањеним инструментаријумом, који хармонском вертикалом назначавала наглашене делове такта, не ометајући колоратуре солисте. Такође, однос извођења колоратура и вокалног апарата је такав да је „притисак“ на трбушне мишиће мањи и да се снага преусмерава на горње делове вокалног апарата (грло и резонатори главе). С обзиром на то да идиом барокне колоратуре не захтева велику волуминозност, самим тим ни потпора трбушних мишића и дијафрагме није у тој мери присутна као у вокалној пракси каснијих епоха.

Свеобухватно посматрајући, колоратура у барокној вокалној пракси представљала је флексибилан, вокални феномен, заснован на импровизацији, стилском осећају и реторичкој функцији музике, а не као унапред фиксиран и технички систематизован елемент вокалне линије.

КЛАСИЦИСТИЧКА КОЛОРАТУРА

У вокалној пракси класицизма, а нарочито изражено у операма Волфганга Амадеуса Моцарта, уочљива је значајна трансформација у употреби орнаментације и колоратуре. За разлику од барокне праксе, у којој је орнаментација (барокна колоратура) у великој мери била препуштена извођачу, у класицизму се уводи виши степен прецизности у нотном запису и стилистичке контроле. Како је истакнуто у књизи *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, у другој половини XVIII века долази до постепеног ограничавања импровизације, док композитори све чешће јасно

⁷² Орнаментација у музици подразумева скуп украсних тонова и фигура (као што су трилери, морденти, апођатуре и пасажи), који допуњују основну мелодијску линију, са циљем њеног естетског обогаћивања и изражајног наглашавања

⁷³ Frederick, Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton University Press, 1978.

записују украсе у партитури.⁷⁴ У том контексту, колоратура добија јасније дефинисану музичку и драматуршку функцију: она више није само средство декорације, већ постаје интегрални део карактеризације ликова и изражавања афеката. Посебно изражено у Моцартовим операма, колоратура је обликована у циљу одражавања психолошких и социјалних особина ликова, при чему је виртуозност подређена јасноћи музичке структуре и драмској функцији.⁷⁵ Вокалне карактеристике ових колоратура су: кристално јасна артикулација, геометријска прецизност, динамичка дисциплина (строго владање према динамичким ознакама), мање вибрата.

Дакле, у вокалној пракси класицизма, третман колоратуре представља прелазни феномен између импровизоване барокне орнаментике и систематизоване вокалне технике белканта.

Паралелно са развојем стилизоване и композиторски контролисане колоратуре у класицистичкој опери, постепено се развија и тенденција ка јаснијем диференцирању вокалних типова и њихових функција оперске праксе. Крајем XIII и почетком XIX века долази до све израженије типологије гласова, при чему се може запазити да се одређени вокални стилови и технички захтеви почињу повезивати са конкретним типовима улога.⁷⁶ Овај процес представља рани стадијум онога што ће у каснијој оперској пракси XIX века бити систематизовано кроз “фах” систем.

БЕЛКАНТИСТИЧКА КОЛОРАТУРА

Стилизација и систематизација колоратуре достиже свој врхунац у оперској пракси прве половине XIX века. Под тиме, мисли се на улогу колоратуре као централног елемента вокалне естетике. Белканто стил колоратуру третира као структурну компоненту мелодије, у којој виртуозност и експресија представљају синтетички јединствену целину.⁷⁷ Из оперске праксе класицизма, наставља се примена колоратуре као средство карактеризације ликова, али и још прецизнијих показатеља специфичних гласовних типова, односно још стабилнијем формирању вокалних типова у оперској пракси. Вокално-техничке карактеристике које карактеришу белкантистичку колоратуру су изразита агилност (покретљивост), прецизно изведене скале и арпеђа,

⁷⁴ Clive, Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999.

⁷⁵ Исто, 123-160.

⁷⁶ Clive, Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999, 270-310 страна

⁷⁷ Phillip, Gossett, *Divas and Scholars: performing Italian opera*, The University of Chicago Press, 2006.

способност дуготрајне фразе легата, могућност орнаментације и варирања репризе. Уз ове колоратуре, оркестарска фактура је прозачнија у нотном запису (самим тим мањег волумена), а глас својим квалитетом оставља утисак лебдећег звука.

(РАНО)ВЕРДИЈАНСКА КОЛОРАТУРА

Иако се Вердијево рано стваралаштво ослања на композиторске постулате белкантистичке опере, постоје јасне акустичке разлике у композиционим поступцима (превасходно у музичким компонентама, оркестарској фактури, одабиру либрета).⁷⁸ У односу на дате стваралачке оквире, намеће се неизоставно питање: да ли Вердијева колоратура може бити третирана у белкантистичком виду? Извођење колоратура у Вердијевим операма и даље представља агилност свакако и то је заједничка особина белкантистичке и вердијеве колоратуре. У вокално-техничком смислу, постоје извесне разлике које су очигледне: третман колоратуре у Вердијевим операма има другачији звучни идиом, прати је пунији оркестарски састав (посебно проширен изражајним учешћем лимених дувача, чиме је и волумен оркестра значајно појачан⁷⁹), драмски контекст је деликатнији (треници борбе, одређивања правца развоја судбине одређеног лика, исказивања моћи, пркоса). Краће речено – колоратуре су, у драмском смислу, представљале израз моћи, снажног карактера одређених ликова или врсту одлучности у остварењу својих намера. Према аутору књиге *A History of Belcanto*, колоратуре и вокализе у рановердијанским операма осликавају стање грозничавог узбуђења, што је један од кључева имплементације ирзаза страствених осећања.⁸⁰ У агогичком смислу, ове колоратуре су праћене силовитом акцентуацијом (не буквалном, инструменталном, већ изражајно, вокалном).

Третман колоратура у Вердијевим операма представља завршну фазу њеног дугог историјског развоја. Интегрисане су у шири оркестарски и драмски ток, чиме се наглашава психолошка веродостојност ликова. У Вердијевим делима, колоратуре достижу највиши ниво њихове примене у циљу психолошке карактеризације.

⁷⁸ Julian, Budden, *The Operas of Verdi*, vol 1, Oxford University Press, 1978, 25-41.

⁸⁰ Rodolfo, Celletti, *A history of bel canto*, Oxford University Press, 1991, 160-185.

2.4. Вердијански сопран као усмерење у категоризацији сопранских гласова у (под)фаховском систему – проблематика појма и његова употребна вредност у савременој оперској пракси

Развој и третман сопранског гласа у операма раног Вердијевог опуса⁸¹ водио је ка усменој класификацији нове врсте сопранског гласа који изводи улоге из Вердијевог опуса (најпре ранијег, закључно са *Аидом*) – вердијански сопран.⁸² Овај појам не представља историјско-вокалну категорију из Вердијевог времена, већ ретроспективни вокални концепт који се у XX веку формира у оквиру оперске извођачке праксе. Појам означава тип сопранског гласа прилагођен захтевима Вердијевог оперског опуса, карактеристичног по комбинацији лирске флексибилности и драмске вокалне пројекције – задржава белкантистичку кантилену, али већим волуменом гласа и емисијом тона, којом се добија драматичност израза.⁸³ У његовим делима, вокалне деонице су превазилазиле тадашње записе опсега и теситуре гласа, чинећи их екстензираним и, у први мах, технички неудобним (фразе које се крећу у високом регистру дуже него уобичајено, нагли скокови из регистра у регистар, инсистирање на средњем и доњем регистру у случају високих гласова – сопрани и тенори...). Термин је постао посебно актуелан у другој половини XX века, када је оперска уметност доживела своју значајну експанзију - како кроз заступљеност оперских извођења широм света, тако и кроз рад и уметничко деловање неких од највећих сопрана тог времена, па и данас⁸⁴, али и кроз деловање неколико изузетних диригената који су својим радом заступали и промовисали Вердијева дела (најзначајнији међу њима су Рикардо Мути и Клаудио Абадо). Њихова сведочења кроз интервјуе и, наравно, уметнички рад говоре о томе да класификација “вердијанског сопрана” не постоји у фаховском смислу, али да препознају гласовне карактеристике и уметничке квалитете које би такав глас морао да има.⁸⁵ Са друге стране, 1961. године у граду Бузето (Италија) оснива се певачко такмичење “Град Бузето – Међународно такмичење за вердијанске гласове”⁸⁶ са циљем да се промовишу гласови који својим гласовним и извођачким квалитетима могу да се ухвате у коштац са

⁸¹ Неке од улога таквог типа су: Елвира (*Ернани*), Одабела (*Атила*), Леонора (*Трубадур*)...

⁸² итал. *La voce verdiana*

⁸³ Rodolfo, Celetti, *A history of bel canto*, Oxford University Press, 1991, 188-218.

⁸⁴ Марија Калас, Рената Тебалди, Рената Ското, Мирела Френи, Монсерат Кабаје...

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=3DJhREdRmio> (интервју примадоне Ренате Ското, која директно објашњава да не постоји „вердијански сопран“, већ сопран који може да пева вердијеве улоге. По њеним речима, ствар је у јединственој сублимацији боје гласа, велике теситуре, експресивности и могућности дугог даха зарад тачне фразе.

⁸⁶ https://vociverdiane.com/?page_id=9

Вердијевим репертоаром. Дакле, условно говорећи, проблематика класификације сопранског гласа који може да одговори захтевима Вердијевим делима постоји и о њој се и данас дискутује. У својој књизи „Уметност певања“, светска оперска певачица са нашег простора и дубоко уважавани вокални педагог, госпођа Бисерка Цвејић, изнела је своја искуства и виђење вердијанског гласа, након неколико критика за извођења, у којима је називана „прави, вердијански глас“:

...Све ово подстакло ме је да се детаљно распитам код правих познавалаца Вердијевих дела и да консултујем постојећу музичку литературу у чему је тајна вердијанског гласа.(...)Видела сам да се „тајна“ састоји у следећем: у боји гласа (тембру), у лепом гласу, у лепом певању, јер Верди не трпи нелепи глас, не трпи експесе у динамици гласа. Поред осталих квалитета, Верди захтева флексибилан, покретљив глас, не трпи викање и форсирање, јер вердијански глас мора бити способан да својом бојом изрази све нијансе његове вокалне драме. (...) Вердијански певач (и не само вердијански) мора имати слободан дубоки дах, слободан цео гласовни тубус (дисајну цев), како би осигурао учешће оба регистра у гласу (грудни и регистар главе), изједначеност гласа, правилно певање пасажа, отворено грло. Глас мора да носи. Треба певати по утврђеним правилима белканта и његове модификације које је увео Верди: *chiaro, coperto, morbido, appoggiato ma sul fiato leggero* – јасно, покривено (али више заобљено), слободно (мекано), апођирано, али на еластичном апођу, без грча. Волумен и боја се не постижу снагом него умећем певања.⁸⁷

У својој књизи „Мање сиво, више Верди“ (*Meno grigi, più Verdi*) аутор Алберто Матиоли (Alberto Mattioli) говори о неколико елемената који чине суштину гласа који би представљао вердијански глас. Сам наслов на духовит начин указује да вердијански глас (и уопште Вердијеве оперске композиције) траже од извођача мање лепоте тона, која је као таква сама себи циљ, а више „животне боје“, односно боје која у себи носи истакнут динамички и драмски печат, која уноси више елемената контраста у изражајним средствима. Аутор указује и на потребу јасног разграничења између белканта и Вердијевог стваралаштва, јер Вердијева дела траже драматику, страст, истину и емоцију и за њега су важнија од саме лепоте тона и гласа.⁸⁸

⁸⁷ Бисерка и Душан, Цвејић, *Уметност певања*, IP Signature, Београд, 2009. године, 201. и 202.

⁸⁸ Alberto, Mattioli, *Meno grigi, più Verdi*, Garzanti s.r.l., Milano, 2018, 56.

Сагледавши историјску трансформацију појма колоратуре (од барокне орнаментике, преко класицистичке прецизности и белкантистичке виртуозности, до вердијевске драмске функције), постаје јасно да колоратура више није искључив технички украс, већ носилац драмског значења. Поред тога, иако прецизно теоријски систематизован, фах као класификациони модел у пракси показује своја ограничења у сусрету са вокално и драмски комплексним улогама. У прилог томе говори улога, која својим карактеристикама и те како потврђује проблематику третирања колоратура, (рано)вердијанског гласа и улога уопште – улога Виолете Валери, насловна женска улога из опере *Травијата*

3. Улога Виолете Валери као јединствен гласовни феномен

3.1. Општи приказ улоге Виолете Валери (вокалне карактеристике, драмски оквир, фаховски елементи)

Улога Виолете Валери из опере *Травијата* представља специфичан вокално-драмски феномен у сопранској литератури XIX века. Специфичност се заснива на елементима различитих фаховских карактеристика у оквирима Виолетине вокалне деонице – од белкантистичке колоратурне покретљивости, преко лирске кантилене, до драмски згуснуте експресије, стварајући вокални модел који превазилази уобичајене типолошке границе. За разлику од улога које припадају јасно дефинисаним фаховима, Виолета захтева истовремену присутност више вокалних модуса: лакоћу и агилност (покретљивост) у првом чину, топлу лирску носивост у централном драмском луку, затим интимистичку, али технички стабилну експресију у завршном чину. Поменути вокални модуси се у одређеној мери смењују линеарно (из чина у чин), али и коегзистирају у оквиру читавог вокално-драмског тока. Управо та фаховска хетерогеност поставља пред извођача двоструки изазов: технички (у смислу вокално исправног управљања различитим регистрима, динамичким распонима, посебно у односу на оркестарску (гушћу) фактуру) и интерпретативно - у обликовању психолошке метаморфозе лика. Самим тим, ова улога упућује на идеју о јединственом типу гласа, који није прецизно фаховски категорисан. Феномен присутности неколико вокалних модела у оквиру једне улоге изузетно ретка појава⁸⁹ и њу је потребно детаљно приказати и објаснити. Другим речима, ову улогу је тешко сместити у непроменљиве оквире класификације (под)фаховских типова гласа. Тиме се намеће неизоставно питање: да ли је могуће одредити фаховски тип гласа који може да изводи ову улогу по успостављеним категоријама фах система?

У књизи *The Last Primadonnas*, улога Виолете се третира као “изузетно загонетан лик, јер ову прелепу улогу певају различити типови сопрана, али ниједан од њих је не може у потпуности уметнички адекватно интерпретирати”.⁹⁰ У даљем тексту, аутор наводи да се лирико сопрани, спинто и драмски сопрани сусрећу са потешкоћама у

⁸⁹ Улога која такође у себи садржи елементе неколико различитих фаховских одредница јесте улога Луизе Милер из истоимене Веридјеве опере, али у квантитативно значајно мањој мери.

⁹⁰ Lanfranco, Rasponi, *The Last Prima donnas*, Alfred A. Knopf, New York, 1982, 19. (цит. Harold Rosenthal, *The Last Primadonna's*).

колоратурности првог чина, док се лакши типови сопрана и колоратуре сусрећу са потешкоћама у другом чину, који тражи много више волумена и гласовне снаге.

Када би се постављао генералан (под)фаховски приказ улоге, то би било приказано на следећи начин:

- Први чин (Фах: Soprano leggero и *drammatico d'agilità*): Примарни фокус је на вертикалној агилности и сувереном владању високим регистром. Техничка стабилност овде почива на лакоћи емисије тона и прецизности орнаментике која осликава спољашњи сјај лика.
- Други чин (Фах: Soprano Lirico / *lirico-spinto*): Тежиште се помера на хоризонталну линију и племенитост средњег регистра. Дуги легато пасуси захтевају конзистентну боју и способност гласа да „носи” велике емотивне лукове без губитка интензитета.
- Трећи чин (Фах: Soprano *drammatico/spinto*): Доминирају ниски регистар и доминантност драмског израза у певању. Агилност се свесно потискује зарад дубљег тембра и експресивности која дочарава физичку слабост, али и моралну снагу хероине.

Оваква шира подела може да послужи као корисна смерница приликом рада и касније интерпретацији улоге: пре свега, на решавању свих вокално-техничких захтева који се постављају пред певачицу. Чињеница је да се једино исправним вокално-техничким решењима може приступити интерпретацији и тумачењу улоге високог уметничког нивоа. Лошим техничким решењима не само да се не може исправно интерпретирати, већ се глас може довести у не тако безазлене здравствене проблеме гласа. С тим у вези, приликом рада на интерпретацији улоге, важно је обухватити вокално-технички захтеве, који би могли да се представе на следећи начин:

1. Хомогенизација регистара: Највећи изазов за сопрана је да “прелази” (*passaggi*) између ових фаховских захтева буду нечујни. Глас мора задржати свој основни интегритет и боју без обзира на то да ли изводи вртоглаву колоратуру или драмски ниски речитатив.
2. Вокална “економија” гласа: Улога Виолете је “вокални маратон”. Певачица мора јасно да расподели вокалну снагу у циљу уштеде енергије (нпр. кроз паметно коришћење резонанце у другом чину) како би имала довољно снаге за физички и технички исцрпљујући трећи чин.

3. Јасна стратегија употребе различитих динамичких палета тонова (*mezza voce*, *piano*, *mezzoforte*, *forte*) и агогичких елемената (*legato*⁹¹, *staccato*, односно *portato*⁹², *portamento*⁹³). Ознаке које је унео сам композитор постоје⁹⁴ и треба их поштовати, али и прилагодити сопственим могућностима или идеји (која се неће претерано удаљити од композиторовог записа).

4. Освешћивање деловања различитих резонатора у различитим тренуцима, посебно технички захтевно написаним (што је уско повезано са хомогенизацијом регистара горе објашњеном)

5. Учвршћивање стабилног даха (односно, контроле рада дијафрагме). Певачица мора да влада добрим удахом (било мирним или брзим/кратким, између две фразе). Кључно је одржати усклађеност рада дијафрагме са горњим резонаторима гласа (у пракси именовано термином „вертикала“) у циљу вокалне издржљивости и могућности извођења уопште. Такође, важна је тзв. економија даха – мудро осмишљено распоређивање даха кроз читаву фразу.

Иако се наведени вокално-технички елементи могу применити у раду на свакој улози, у случају улоге Виолете, они су од кључног значаја за стабилну вокално-техничку основу. Због фаховске специфичности и обима улоге, сваки аспект вокално-техничке основе ове улоге мора бити чврсто постављен и у потпуности увежбан. Тиме се стиче стабилан услов за грађење наредних нивоа интерпретације, а који се односе на музичко-драмски контекст. С тим у вези, треба рећи да су оперски композитори успевали да свим музичким компонентама, уз доброг либретисту као сарадника, јасно прикажу психологизацију лика као чврст синтетички концепт музичко-вокалног језика и драмских изражајних средстава. Самим тим, певачици је олакшан приступ интерпретацији и тумачењу музичког текста у циљу музичко-драмског приказа и израза

⁹¹ Легато не означава само агогичко повезивање тонова, већ и индиректно утиче на оживотвореност музичке мисли, омузикаљене у виду музичко-драмске фразе.

⁹² У овом случају, стакато се не изводи попут инструменталног стаката (одсечно, кратко и помало реско). Певачки стакато од Вердијевих опера па надаље изводи се „на даху“, „ношено“, што би у агогичкој терминологији најближе могло да се објасни ознаком *portato*: агогичка мешавина легата и стаката)

⁹³ Често се мешају термини *portato* и *portamento*. Иако имају исти корен речи (*portare*-носити), представљају два различита појма. *Portamento* у оперској литератури означава повезивање тонова уз звучност међутонова

⁹⁴ Најверније издање Вердијевом запису представља Рикордијево издање (Ricordi, Milan, 1883.)

лика.⁹⁵ У случају улоге Виолете Валери, дијапазон изражавања емоција кроз вокално и драмско изражавање довољно је велики да заслужује опсежнију обраду.

Пандан наведеној генералној (и условно говорећи) (под)фаховској подели према чиновима могла би се спровести на пољу драмског израза:

- Први чин: самоувереност, полет, заводљивост, затим запитаност над могућношћу праве љубави, недоумица, борба између лажне самосталности лаког живота и прихватања праве љубави као новог живота
- Други чин: кратак приказ срећне љубави, прекинут појавом Алфредовог оца, затим приказ сукоба (спољањег и унутрашњег), тужне спознаје жртвовања, повратак лошег здравственог стања, страствени импулси љубави и мржње, срамота и крајња предаја избору који је направљен
- Трећи чин: приказ лошег здравственог и психичког стања, прожето крхким емотивним елементима туге, очаја, кратког привидног стања радости због Алфредовог повратка, борба са болешћу из жеље за животом, и последња изјава љубави и опраштања због смрти, која наступа на крају опере.

3.2. Вокална анализа одабраних делова деонице Виолете Валери

Одабрани делови опере се по карактеристичним својствима истичу у домену вокално-техничких и интерпретативних (у музичко-драмском смислу) изазова. Делови опере употребљени у циљу приказа и анализе одабрани су сходно најистакнутијим изражајним елементима свих типова (музички и драмски), а у циљу што транспарентнијег приказа супротстављености фаховских елемената.

⁹⁵ Код употребе термина „драмског“ израза, потребно је разграничити одређене разлике које постоје у термину. Наиме, иако се подразумева, често се термин „драмски“ или „глума“ несвесно повезују са термином из драмске уметности. Међутим, термин „драмски“ у опери представља својеврсни модификован глумачки приступ. То значи да се драмски уметници и оперски уметници не служе истим изражајним средствима приликом сопственог извођења. У оперској уметности, драмски израз је прилагођен певачком изражавању, те трпи одређене модификације (ограничен одабир фацијалне експресије, положај тела, мизансцен (сценско кретање према редитељској замисли) – у оба случаја, неодговарајући избор негативно утиче на емисију, пласман тона и певање уопште). Заједничка особина израза из обе уметности биће подробније објашњено у даљем тексту, засебном одељку.

3.2.1. Колоратурност првог чина – речитатив, арија и кабалета Виолете Валери

Први одабрани део који ће бити анализиран јесте арија Виолете из првог чина, “È strano! ... Ah, fors' è lui... Sempre libera”. Форму арије чини троделна структура: речитатива, арија и кабалета⁹⁶. Према либрету, арија се налази на крају првог чина, након дуета и сцене са Алфредом. Драматуршки, арија долази након сцене, у којој Алфредо Виолети изјављује љубав и спремност да се брине о њој и проведе остатак свог живота са њом. Алфредо одлази, док Виолета остаје сама са својим мислима:

È strano! È strano!

Чудно је... Чудно је!

In core scolpiti ho quegli accenti!

У срцу ми одзвањају његове речи.

Saria per me sventura un serio amore?

Да ли би права љубав за мене била несрећа?

Che risolvi, o turbata anima mia?

Шта си одлучила, о, узнемирена моја душо?

Null'uomo ancora t'accendeva - O gioia
ch'io non conobbi, esser amata amando!

Ниједан човек те није жаром испунио –
О, радости, коју не знадох, бити вољен,
волети.

E sdegnarla poss'io per l'aride follie del viver
mio?

И могу ли је презрети због бесмислених
лудостимог живота?

⁹⁶ Виртуозан, најчешће брз, финални део арије (или ансамбла), којем је претходио лиричан, спорији део. Одликује се брзим темпом, живахним пулсом, изражавајући радост, полетност, одлучност, каткада и бес.

65

SCENA ED ARIA

VIOLETTA

ALLEGRO

E stranol è stranol... in core scolpiti ho quegli accen - ti!

Saria per me sven - tu - ra un serio a - more?

Che ri - solvi, o turbata anima mia? Null'uomo ancora t'accon -

-deva... Oh gio - ja ch'io non co - nobbi, esser ama - ta a mandol... E sde -

-gnaria poss'io per l'a - ride fol - li - e del vi - ver mi - o?

Allegro

G 42314

Уводни тонски модел, заснован на секвентној репетицији три тона без оркестарске пратње, поставља глас у позицију речитативне неутралности, без јасне фаховске детерминације. Тиме се захтева контролисана, економична емисија гласа, блиска говорном моделу, са минималним вибратором. У драмском смислу, постигнут је израз стања запитаности и зачуђености над оним што се у претходној сцени десило. Оркестар се укључује тремолом на последњој речи почетне фразе, на речи *(gli) accenti*,⁹⁷ тиме појачавајући интензитет емотивног набоја. Питања које Виолета поставља самој себи музички је

осликана сменом соло обраћања и одговора оркестра. Слика бр. 1)

Слика бр. 1

Арија почиње оркестарским уводом, без вокалне деонице, чиме преноси стање запитаности и зачуђености из речитатива, чинећи разграничење између речитатива и арије ублаженим.⁹⁸ Слика бр. 2)

66

ANDANTINO ♩=96

doletss.

Ah for - s'è lui che l'a - ni -

pp

⁹⁷ итал. акценти. У контексту арије значи – речи („У срцу ми одзвањају његове речи“)

⁹⁸ Поступак ублажења границе између речитатива и арије, Верди је употребио и у *Трубадуру* (арија Манрика из трећег чина и арија Леоноре из четвртог чина)

Слика бр. 2

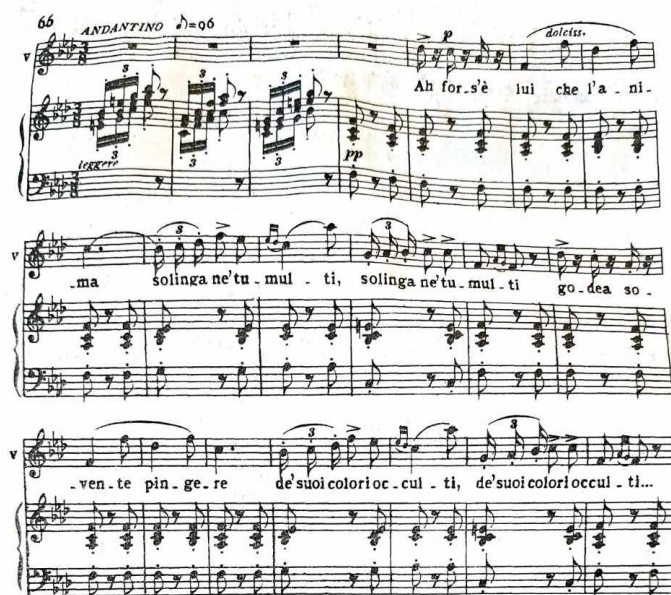
Ah, fors'è lui che l'anima
solinga ne' tumulti
godea sovente pingere
de' suoi colori occulti!

Lui che modesto e vigile
all'egre soglie ascese,
e nuova febbre accese,
destandomi all'amor.
A quell'amor ch'è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor!

Ах, можда је он тај којег је моја душа,
усамљена у метежу, волела уживајући
да замишља, сликајући скривеним бојама!

Он, узвишен у својој скромности,
обилазио ме је док сам лежала болесна,
распламсавши нову грозницу,
пробудивши ме за љубав.
За љубав, која је срца откуцај
читавог универзума,
тајанствена, узвишена,
души је и крст и задовољство.

У арији, поред зачуђености и запитаности над новим осећањима, појављује се и осећај сањарења, идеје о остварењу такве љубави, новог живота. Музички, Верди је такво стање у вокалној деоници осликао кратким фразама, попут размене мисли и романтичног уздаха. Оркестарска деоница прати вокалну линију и виду вертикалне хармонске промене.(Слика бр. 3)



Слика бр.3

У делу фразе *A quell'amor ch'è palpito...*, долази до промене оркестарске фактуре – из вертикалног хармонског тока у разложене акорде (остинато)⁹⁹, чиме доприноси интензивирању Виолетиних мисли и преображења осећања из стања запитаности у стање сањарења. Таквим поступком, добија се нови тон реченице, који ће до краја арије достићи врхунац Виолетиног заноса и сањарења о радости коју никада није искусила (слике 4а и 4б)



Слика бр. 4а

⁹⁹ Промена оркестарске фактуре директно алудира на Алфредове речи из преходне сцене, где је оркестарска деоница по фактури и тоналитету изгледала идентично (пored тога што су речи идентично пренете из сцене у сцену)



Слика бр. 46

Кратким мостом речитативног типа, Виолета отклања мисли сањарења, говорећи да је све то лудост и слабост сироте жене, саме и напуштене:

Follie! follie! Delirio vano è questo!

Лудост! Лудост! Узалудни делиријум је ово!

Povera donna, sola
abbandonata in questo
popoloso deserto
che appellano Parigi.

Сирота жена, сама,
напуштена у овој
насељеној пустињи
званој Париз.

Che spero or più?
Che far degg'io? Gioire,
di voluttà ne' vortici perir. Gioir, gioir!

Чему сада да се надам? Шта треба да чиним?
Да се радујем, изгубим
у вртлозима задовољства.

Трећи део арије, кабалета, у вокалном смислу представља колоратурну екстазу. Дочарава се Виолетина решеност да настави са својим досадашњим стилем живота, који се живи сада и овде, не марећи шта ће бити сутра. Кратки Алфредов мотив (“Љубави, која је срца откуцај читавог универзума, тајанствена, узвишена, која је и крст и задовољство душе”), употребљен и у арији Виолете, чује се ван сцене у улози супростављене мисли у Виолетиној глави, уноси судар два живота, те у том тону

Виолета наставља до краја арије, када ће је савладати жеља за љубављу и одбацити стари живот:

Sempre libera degg'io
folleggiare di gioia in gioia,
vo' che scorra il viver mio
pei sentieri del piacer
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
sempre lieta ne' ritrovi,
a dilette sempre nuovi
dee volare il mio pensier.

Слободна увек треба да будем,
лепршајући од веселја до веселја,
мој живот јуриће стазама задовољства.
Било да дан свиће или залази,
увек полетна изнова проналазећи
ужитке увек нове, који ће чинити
да моја душа лебди.

Из угла вокалне технике, Виолетину арију (у целини) карактеришу фразе краћих реченичних структура, са ритмичким и агогичким ознакама које иницирају лакше третиран тон (са мање притиска и масивности гласа). Вокална деоница захтева изузетан распон, обухватајући теситуру од f^1 до es^{100} , колоратурну брзину и суверено владање високим регистром. Извођење захтева брзе, скалиране трилере и прецизну артикулацију сваког тона у високом регистру. Кључни изазов су нагли скокови из средњег у високи регистар, који се морају извести без регистарског прекида и губитка квалитета боје. Да би се нагли скокови из средњег у високи регистар (и обрнуто) успешно спровели у дело, потребно је технички стабилизovati оба регистра. За гласове попут „леђеро“ сопрана, „лирско-колоратурних“ сопрана и осталих подфаховских група, високи регистар није предмет бриге (природа њиховог типа гласа подразумева суверено владање високим регистром), али средњи регистар би могао бити. Наиме, код оваквог типа гласа средњи, а посебно доњи регистар, није потпомогнут масом, аликвотношћу и волуменом, као што је то случај са фаховима попут лирико сопрана, лирико спинто и, условно говорећи, Вердијевом типу сопрана. „Лакши, светлији“¹⁰¹ типови сопрана развијеном вокалном свешћу и те како то могу да изведу, али тиме, потенцијално, страда равноправност тонова у фрази (неће се сви тонови чути равномерно, већ ће преовлађавати тонови вишег

¹⁰⁰ Ни у оркестарској партитури, а ни у клавирском изводу, није записана ова нота. Пракса додавања екстремно високих тонова који нису записани започета је још у Вердијево време. Сам је покушавао да то спречи, али безуспешно, јер „...певачи знају да публика воли те „ноте које доносе новац“, стога су настављали да их додају, попут додавања чили соса на већ љуто јело“ (Lynn René, Bayley, *Opera as Drama II*, Sour Grapes Press, 2015, 86.)

¹⁰¹ Израз је жаргонског типа, али у оперској пракси заступљен. У даљем тексту ће бити употребљен зарад лакшег изражавања (да би се избегло понављање сложеница италијанских назива)

регистра). Они сопрани који нису у доброј мери вокално освешћени, а изводе ову улогу, могу доћи у опасност замора вокалног апарата, те ће се, зарад снаге коју морају уложити у високи регистар, минимално задржати на озвучавању средњег и доњег регистра. Олакшавајућа околност за светлије типове сопрана јесте што одабрани музички део није заступљен претежно у неком од регистара, већ се сви регистри појављују мање више равномерно, стога могу да приступе вокалном извођењу без већег проблема. За разлику од тих типова сопрана, сопрани лирико, лирико-спинто и остали подфахови нагле промене регистра решавају лакше, утолико што су им средњи и доњи регистар аликвотно, волуминозно и позиционо стабилнији. Самим тим, овом типу сопрана промена регистара не представља тежак задатак. Једина “мука” коју сопрани овог типа могу да имају јесте увежбавање колоратура (које „лакшим“ сопранима иде неупоредиво лакше) и екстремних висина. Такође, потребно је култивисати масивност гласа сходно музичком материјалу, што “лакшим” сопранима лакше полази за руком. Техничка стабилност одабраног музичког дела почива и на лакоћи емисије тона и прецизности орнаментике. У овом случају, светлији типови сопрана ће израти колоратура и лакоћи емисије тона приступити лакше (напросто, то је квалитет природе њиховог типа гласа, а и не морају да се боре са редукцијом масе гласа спрам колоратура) него други типови сопрана. Са друге стране, типови гласова попут лирика и осталих подврста то решавају појачаном освешћености повезаности дијафрагме и високе позиције грла (импостација), чиме ће се маса гласа редуковати, а покретљивост ставити у први план. Главни услов за успешност извођења задатих тонова код сопрана лирика и подврста јесте способност стабилне агилности (покретљивости).¹⁰² Иако арија захтева белкантистичку агилност, од ње се разликује у неколико сегмената:

- Колоратуре не представљају белкантистички елемент колоратурности и агилности које су у вокалном смислу одраз лиричности и елеганције тона, већ у овом случају потцртавају драмску напетост и музички опис стања духа.
- Оркестарски запис јесте у функцији инструменталне пратње, али је у односу на белкантистички оркестар овде третиран звучно засићеније. Тиме се због што

¹⁰² За извођење колоратурних мотива, потребна је стабилна солфеђијска основа и освешћеност хармонског слуха ради складног распоређивања тонова хоризонтално записаних са оркестарском вертикалом. Ово се, свакако, неће даље разматрати као елемент, већ ће се сматрати условом који је унапред освојен. У супротном, сопран који има проблем овог типа, или не може уопште да приступи израти колоратура или ће потрошити зналајно много времена у савладавању задатка.

равномерније звучности и покретљиви тонови морају се третирати другачијом масом тона него у белканту.

- Високи тонови морају имати своје језгро¹⁰³ тона, а не само сјај као у белканту

Дакле, предности “светлијих” сопрана за успешно извођење одабраног музичког дела су: лака емисија тона, суверено владање високим регистром, покретљивост и светла, скоро продорно лака и сјајна боја у високом регистру (што осликава младост, полет, занос). Предности сопрана лирика заснива се на: вокално постојанијим средњим регистром, лакшим наглим преласцима из регистар у регистар (тачније речено, уједначенијим).

Драмски гледано, Виолета Валери је млада особа¹⁰⁴, стога јој приличи тумачење певачице, чији глас носи светлу боју гласа, која у извођењу дугих колоратурних низова, орнамената, скалирања и кратких мотива (који се тумаче као уздаси пред идејом о романтичној љубави) може гласом да дочара животност, полетност, занос, веселе и романтичност. То имплицира да сопран изразито тамније боје (тембра) и вокалне курпулентности није погодан за овај тип улоге – или макар не за први чин.

Суочавање са сопственим мислима у арији „Ah, fors'è lui...” одражава њен младалачки дух, али у телу жене која је, стицајем животних околности, већ окусила поједине зрелости (жељене или нежељене) одређених сегмената живота. Тиме се подразумева да глас, поред своје светлоће, садржи волуминозност довољно презентну у циљу представљања њених мисли и топао тембр (без реских ивица отпеваних фраза и превише неартикулисаних, металних призвука у вокалима).

Дакле, овде имамо случај у којем су профил лика Виолете и тембра директно повезани – младост Виолете диктира тембр гласа. Анализирани нотни запис упућује на повезаност карактера музике са психолошким стањем лика. Са друге стране, постоји питање и разматрања психолошке зрелости у својству позадине¹⁰⁵ лика (услед поменутих животних околности) – да ли се тај сегмент узима као референтна вредност

¹⁰³ Језгро тона означава његов централни, фундаментални део – основну фреквенцију (први аликвот) која дефинише висину тона, а која је окружена аликвотним тоновима (бојом звука). У контексту вокалне технике, језгро тона значи постизање фокуса и резонанце, где је тон јасан, продоран и стабилан.

¹⁰⁴ По роману, Маргарет Готје (у опери В.Валери) има 23 године

¹⁰⁵ Елементи лика који се експлицитно не приказују, али се драматуршки подразумевају

у вокално-музичком обликовању лика и, ако да, на који начин и у којој мери? У личном сусрету са овим питањем, дошла сам до закључка да се у случају Виолете сваки сегмент описа њене личности потенцијално може учитати у вокални израз – директно (пored светлијег тембра као симбола младости, носивост односно маса гласа може метафорички симболизовати одређени степен људске зрелости) или индиректно – освешћеном, унутрашњом мисли.

Из наведених и анализираних вокалних захтева и драмског оквира, закључак о (под)типу гласа који би био најподобнији за успешно извођење не само овог музичког дела већ и читавог прва чина креће се између типова „soprano leggero“ и „drammatico d'agilità“. Често се у оперској пракси због колоратурности првог чина ова улога додељује лирско-колоратурним или драмско-колоратурним сопранима¹⁰⁶, али, по приказаним оквирима, колоратурност није једини захтев који се тражи од певачице. Заправо, покушала сам да укажем на присутну дуалност у самој личности Виолете, исказану музичким и драмским средствима. Тиме се, осим „светлијим“ типовима сопрана, даје простор за интерпретацију лирико сопранима или лирико-спинто, који под вокалним квалитетима убраја (и) покретљивост и светлију боју (тембр). Дакле, овим се утврђује међуфаховски простор деловања како би певачица која приступа раду на улози знала који су задати вокални оквири рада и да ли њене вокалне способности одговарају тим оквирима.

3.2.2. Сукоб лиричности и драматике другог чина – дует Виолете Валери и Жоржа Жермона

Одабрани музички део за вокалну анализу чини сцена дуета између Виолете Валери и Жоржа Жермона, Алфредовог оца. По својој музичко-драмској структури, ова сцена представља најсложенији елемент опере, из више разлога:

- музички је третирана у форми дијалога, са повременим дужим мелодизованим деловима. Обилује разнородним вокалним захтевима (средњи регистар као гласовни центар изражавања, динамички дијапазон од *mezza voce* до *forte* динамике, дуге легато фразе, нагли скокови из једног у други регистар, кретање

¹⁰⁶ Како оперска пракса у истакнутим позориштима по питању одабира певачица за извођење улоге В.Валери изгледа, биће описана у једном од засебних одељака.

у високом регистру у најдраматичнијим тренуцима сцене након технички захтевних делова у средњем регистру...).

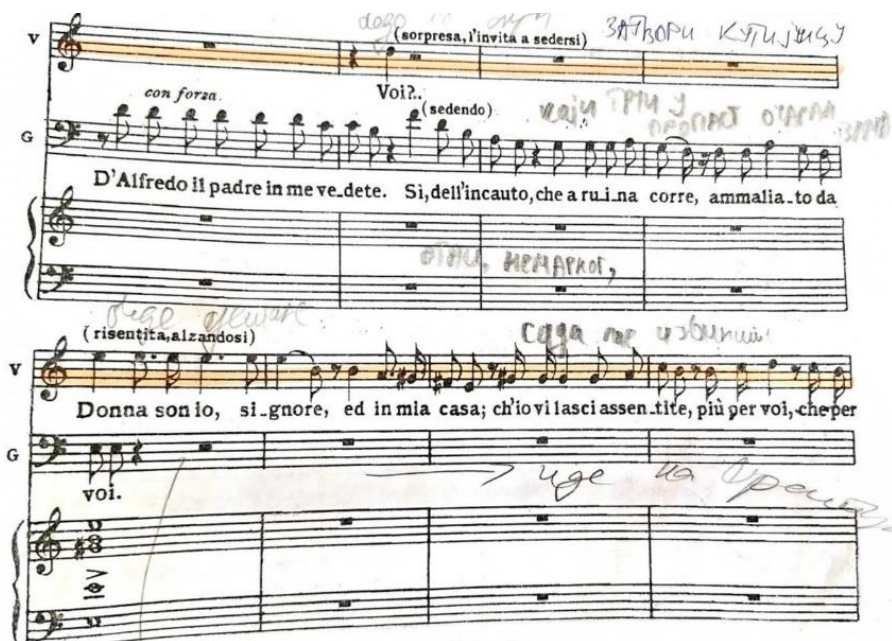
- Драматуршки, сцена представља тачку заплета, сукоба и, потом, заокрета у радњи који ће диктирати даља дешавања у другом чину, стога тражи непрекидну певачеву пажњу у којој не само активно, под будном пажњом, изводи своје делове, већ подједнаким фокусом учествује у дијалогу са Жермоном.¹⁰⁷

Пре свега, стил говорног певања – *parlando* - у Вердијевим делима (посебно од *Риголета* и *Травијате* па надаље) представља декламациони начин певања близак говору (задржавајући записану тонску висину) са наглашеном драмском функцијом.¹⁰⁸ За разлику од речитатива, *parlando* је музички интегрисанији и део је континуиране сцене (речитатив има јасно разграничење у композиционом смислу). Овакав стил интерпретације изискује умеће оприродњавања врсте говора кроз певање. Први импулс сваког мање искусног певача изгледа тако што дијалог кроз певање третира истом емисијом тона како би третирао уобичајену певану фразу, што није исправно. Ни супротност којој подлежу певачу такође није добра, а то је поставка грла ближа свакодневном говору. То резултира неапођираним (неподржаним) гласом, који остаје без аликвота и носивости у простору и који директно повређује гркљан. Исправност овог задатка лежи у складној комбинацији говора и певања: емисија тона се третира говорно (са обазривошћу да певач не смањи волуминозност потребну за сцену, простор), а позиција грла се третира певачки, како би се задржала потребна импостација¹⁰⁹. Једино овако, певач ће сачувати своје грло од стезања и замарања. (Слика 5а и 5б)

¹⁰⁷ Не треба занемарити и квантитет сцене, која без прекида траје 19 минута

¹⁰⁸ Julian, Budden, *The Operas of Verdi, vol. III: From Don Carlos to Falstaff*, Oxford University Press, 1992

¹⁰⁹ Позиција грла, која дозвољава гласу да резонира у високим резонаторима, чиме се добија носивост и озвученост гласа за сцену. Тачније речено, импостација је равномерно коришћење свих резонатора на правиан начин (високим позиционирањем горњег певачког апарата)



Слика бр. 5а

Слика бр. 5б

Дијалози овог дуета (сцене) комбинују се са певаним фразама, стога је од пресудног значаја да певачица контролише позицију грла тиме што је неће померати, већ свесно одржавати импостацију непромењеном. За баритона у овој сцени (уопште за баритоне), говорна и певачка импостација су сродније него код високих гласова, у овом случају код сопрана. Посебно је проблем уколико је позиција свакодневног говора

значајно нижа у односу на позицију певања. Тада је потребно уложити већи напор како би се та разлика успешно превазишла. Када је теситура гласа у питању, примарно се помера у средњи регистар (f^1 – g^2 , са повременим иступањима ка b^2). Средњи регистар (са иступцима у доњи и каткад горњи регистар) постаје акустички центар, што представља камен спотицања за врсте сопрана, којима теситура не претпоставља средњи регистар (лакши, светлији сопрани). Њихова теситура је значајно виша у односу на теситуру која већински обухвата средњи регистар. Тачка проблематике није у томе да споменуте врсте сопрана не могу да певају у средњем или доњем регистру, већ та што у њиховој природи гласа није предвиђено дуго “обиватање” у средњем регистру. Да би надокнадили тај недостатак, лакши сопрани могу упасти у замку грудног певања, што је штетно по више основа (губитак носивости, аликвота, високе позиције, вибрата, потребног језгра тона, самим тим и племените боје импостираног гласа...). Уколико певају правилном техником и покривањем гласа¹¹⁰, све ће бити на свом месту, али може изостати потребна волуминозност и разумљивост, потом и простор за драмски обојено изражавање (постизањем различитих боја гласа сходно тренутку драматизације, динамичким нијансирањем, сменом тона са вибратором и без вибратора...). За разлику од ове врсте сопрана, све врсте лирико сопрана подразумевају теситуру која је компатибилнија са средњим регистром. Самим тим, њима је примена горе наведених изражајних средстава неупоредиво олакшана. Драматуршки посматрано, ова сцена/дует представља тачку сукоба и главног Виолетиног унутрашњег слома због жртве коју ће морати да поднесе. Добра режијска поставка може да ослика ову сцену прикладним мизансценом, променом осветљења, одговарајућим положајима тела и мимиком, али сви наведени фактори губе на значају уколико певачица не може гласом да дочара унутрашње стање. Да би се то десило, потребна је стабилна свест о психолошкој путањи развоја лика, о менталној контроли непрекидне фразе (пуко физичко издржавање фразе не значи ништа уколико идеја о фразирању не постоји унутар певачеве главе) и потребне су гласовне могућности певачице које подразумевају разне врсте нијансирања: у боји гласа, у динамици гласа, смени тона без и са вибратором (а са задржаном носивошћу гласа и звучношћу), аликвотно носивим “корђ” тоновима који у пиано динамици имају снажну изражајну моћ. Изазов ове сцене са собом носи и смењивање сцена драмског набоја са лирски осликаном тугом.

¹¹⁰ *la voce coperta* – неуро-мускулатурни механизам којим се растерећује грклан од пренапетости при певању, а побољшава аликвотност и улепшава боју гласа

Тренутак Виолетиног жустрог противљења и супротстављања Жермоновом захтеву да се одрекне Алфреда чини један од драмских набоја сцене (Слика бр. 6)



Слика бр. 6)

Први део одсека чине краћи мотиви сачињени од две осмине и две шеснаестине у 6/8 такту, који се смеђују са осминама у оркестарском запису (без осмине на првој доби). Иако је иницијална динамика записана у пијанисиму, ознака за темпо *vivacissimo* и агогичка ознака *agitato*, заједно са мотивским радом обе деонице имплицира на напетост сцене у драматуршком смислу. Тиме се динамичка ознака не схвата дословно, већ у складу са унутарњим, драмским набојем. Поред тога, ознака такве динамике потврђује елемент градацијског грађења музичког и драмског материјала. Сукоб се изражајно потцртава артикулационим и ритмичким згушњавањем оркестарског записа и удвајањем дела оркестра са вокалном линијом Виолете (Слика бр. 7), која се сада у снажном интензитету креће и понавља у прелазној зони гласа¹¹¹, достижући кулминацију скоком на b2, потом даљим кретањем враћа у тонове прелазне зоне, поновни скок на a2 и завршетком на c2.

¹¹¹ Граница између два регистра назива се „прелазном“ зоном. Код сопрана постоји доња и горња прелазна зона. Овде се мисли на горњу прелазну зону (тонови од d2 до g2).



Слика бр. 7

Наведени опис деонице говори о снажном музичком и драмском интензитету сцене, који је потребно гласовно адекватно поткрепити. Деоница је вокално захтевна и деликатна, с озбиром на интензитет и зону кретања гласа. Решење за превазилажење овог изазова лежи у балансу рада дијафрагме, стабилне вертикале са координисањем гласа кроз регистар. Овде се открива и компонента издржљивости гласа: мање издржљив глас, и поред исправне технике, бива звучно ослабљен под притиском набоја сцене, а превише курпулентан глас не успева на релативно кратком маневарском простору да сходно музичком материјалу култивише своју масивност, па фраза звучи акустички некултивисано. Исправна мера лежи у фаховској компоненти гласа, коју одликује лирико-спинто глас: топла боја са могућношћу интензитета драмског гласа, умерена маса гласа која се може култивисати а да не губи на својој аутентичној боји и издржљивост услед музичког и драмског набоја у прелазној зони гласа. Сонорност која одликује сопране тог типа и те како доприноси квалитету извођења и олакшању у техничком смислу. Музичка компонента која такође доприноси фаховској одредници јесте третман динамике пиано. Пиано који производи светлији сопран и пиано који производи лирико ка лирико-спинто гласу акустички и аликвотно не звуче исто. У прилог лирико сопранима, њихов тон у пиану има већи број аликвотних тонова у себи, те самим тим има и бољу носивост и звучност – иако у динамици пиано, тон или тонови у низу задржавају своју пуноћу звука. Код светлијих сопрана наведена динамика јесте постигнута, тонови могу задржати своју лепоту, али не и потребну пуноћу – макар не у датом контексту Виолете и ове сцене.

Следећи деликатан музички тренутак сцене јесте фраза *Dite alla giovine*. (“Реците ћерки, лепој у својој чистоти, да ће једна проклета жена, зарад њене среће, жртвовати свој једини разлог за срећу, а потом ће умрети”). Фразу одликује кретање из доњег ка средњем регистру, у непрекидном легату са динамиком *mezza voce*¹¹² и пианом са пролазним порастом ка мецофорте динамици. Обе ознаке се не смеју схватити буквално, јер се у том случају добијају фразе ослабљеног интензитета и звука. Треба спровести у дело записану динамику, али у пуном набоју и емотивном интензитету, задржавајући своје језгро тона (Слика бр. 8).



Слика бр. 8

Посебна пажња се усмерава на део фразе где је записано *un fil di voce*¹¹³ у високом регистру (Слика бр. 9). Приказан део фразе у слици бр 9 говори о интензивном легату у фрази која садржи филирање гласа на почетку (*crescendo/decrescendo*), потом кретање са. (Слика бр. 9) Светлији сопрани и сопрани белкантистичког типа то могу да изведу, али запис не тражи ту врсту елеганције и лепоте звука саме по себи, већ пуноћу звука и у деликатности зарад истрајавања у драмском набоју.

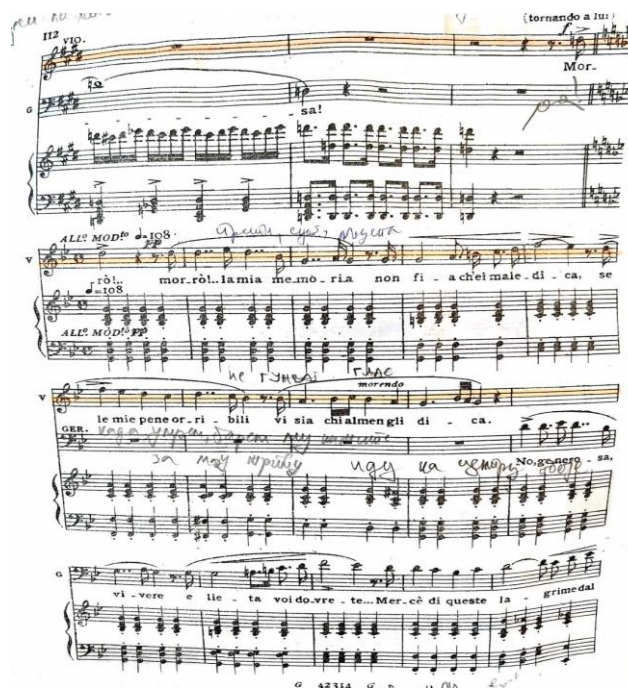
¹¹² Вид вокализације смањеног интензитета, али механизма производње тона као код пуног гласа.

¹¹³ итал. тон деликатног звука, нежног интензитета



Слика бр. 9

Наредни одсек представља Виолетин оштар поступак писања писма, у којем се одриче Алфреда, са безнадежношћу и немоћу говорећи Жермону: „Умрећу, алу му макар тада кажите какву сам жртву поднела“ (слика бр. 10). Последњи трзај сукоба је веродостојно музички поткрепљен артикулационо одсечним, акордским кретањем оркестра на свакој ритмичкој доби. Интензитет израза је појачан компонентом динамичке промене: претходна фраза је завршена у динамици forte, а наредна (*Morrò, la mia memoria*) започиње пијанисимом (pp) у оркестру. Вокалне деонице оба актера се смењују, мотивски цитирајући једна другу, са разликом у тексту.



Слика бр. 10

У тренутку преклапања фраза оба актера (слика бр. 11) оркестар својом деоницом удвостручује обе фразе, доводећи интензитет сцене градацијски до кулминације на крају фразе, као својеврсни вид печата на исказану пресуду. Описан интензитет не постиже се искључиво снажном динамиком (када је деоница Виолете у питању), већ гајењем унутрашњег набоја који контролисано диктира ток певане фразе.¹¹⁴ Успешност извођења овог захтева лежи, као и увек, у стабилном раду дијафрагме, повезане са вертикалом гласа. Додатан квалитет овог одсека лежи у одређеној маси гласа: глас мање масе не звучи лоше, али звучи неуверљиво у изразу. Глас курпулентније масе звучи незграпно и грубо. Сукоб и помирење, две снажне емоције, морају бити осликане гласом, који својом масом може да издржи притисак интензитета ове сцене – и не само масом, већ носивошћу, снагом, али да истовремено исказује лиричност и благу страну Виолетиног карактера (слика бр. 11)

¹¹⁴ Пандан томе могао би бити поступак из драмских уметности: интензитет говорне речи није постигнут физичком манифестацијом више, већ потиснутим осећањем гнева, неверице или немоћи унутар глумчеве мисли из које уметник „проговара“

засигурно представља врхунац осећања која опхрвају Виолету: физичка немоћ, самоћа, безнадежност и помирење са судбином. Њој претходи читање Жермоновог писма, говорећи да Алфредо долази да затражи опроштај и да јој помогне. У драматуршком смислу, те целине су неодвојиве. Свесна да је прекасно за спас, Виолета се кроз арију присећа кратких дана среће, уједно се опраштајући:

„Teneste la promessa... la disfida ebbe
luogo!
Il barone fu ferito, però migliora
Alfredo è in stranio suolo
il vostro sacrificio Io stesso gli ho svelato
Egli a voi tornerà pel suo perdono; Io pur
verrò
Curatevi... meritate un avvenir migliore
Giorgio Germont“

È tardi!
Attendo, attendo né a me giungon mai!
Oh, come son mutata!
Ma il dottore a sperar pure m'esorta!
Ah, con tal morbo ogni speranza è morta.
Addio, del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto già son pallenti;
L'amore d'Alfredo pur esso mi manca
Conforto, sostegno dell'anima stanca
Ah, della traviata sorridi al desio;
lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio
Or tutto finì.

Одржали сте своје обећање... Двобој се
догодио.
Барон је рањен, али се опоравља.
Алфредо је на путу.
Лично сам му открио све о Вашој жртви;
Доћи ће код Вас да затражи опроштај,
и ја ћу доћи такође.
Чувајте се... заслужујете бољу будућност.

Касно је!
Чекала сам, чекала, али никада нису
дошли!...
Ох, како сам се променила!
Али доктор ме бодри да се надам.
Са таквом болешћу, свака нада је мртва.
Збогом, насмејани снови прошлих дана,
руменило лица већ је избледело;
Због тога ми недостаје Алфредова љубав,
да утеши и уздигне уморну душу моју.
Насмеши се (смилуј) молбама пале жене
опрости јој и пригрли је, о, Господе,
Сада је све готово.

Вокални израз фокусира се на дочаравање психолошког стања лика. Сцена разговора Виолете и служавке Анине, потом и доктора Гренвила, заснована је на говорном певању, које је било средство вокалног изражавања у другом чину. Међутим,

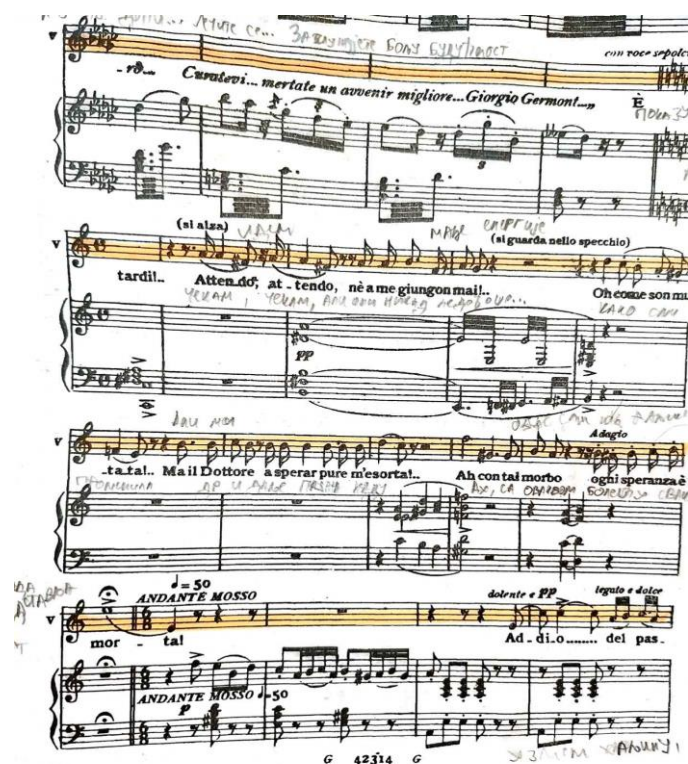
драмски оквир мења карактер говорног певања, чинећи га изазовнијим за извођење. Дочаравање физичке изнурености услед болести у оквиру говорног певања тражи још чвршћи баланс између просторно задовољавајуће емисије тоне (артикулационо и звучно) и драмског нијансирања стања, посебно због примене физичке манифестације кашља. Динамичко нијансирање унутар фразе доприноси тачном дочаравању стања, затим и спретно изведен излазак из тона. Када се каже спретан, мисли се у вокалном смислу, како звук не би био превише слаб, а да истовремено притисак на тон не буде груб, већ да у својој акустичкој појавности одаје утисак тешког удисаја и издисаја оболеле особе.

Ништа мање важно није ни третман израза кашља, који сам се трудила да доследно, у складу са контекстом, спроводим као симптом болести. У музиколошкој литератури истиче се да је италијанска опера углавном користила физичке звучне ефекте (уздахе, јецаје, смех, каткад кашаљ) као стилизоване и епизодне изразе, док Верди у *Травијати* развија облик сценског реализма, у којем физички симптоми постају део драматуршке конструкције лика.¹¹⁵ У овом контексту, сматрала сам да је у интерпретацији важна тачна распоређеност примене израза кашља и/или гушења, у складу са певаним фразама и у што вишој позицији грла (тачније, позицији што ближе певачкој), како би се избегла повреда вокалног апарата, односно гркљана. Кашљање у ниској позицији грла, са реским ударом на грло (попут кашља у свакодневном животу) може да нанесе осећај гребања или бола у грлу, што отежава даље извођење. С озбиром на то да се дијалози у највећем делу одигравају без пратње оркестра, или у минималном учешћу по којег акорда, звучност дијалога није угрожена, али без обзира на присутност оркестра или не, импостираност мора да постоји – неизоставно. Сценски поступак који се појављује у трећем чину, чинећи снажан контрастни елемент претходној сцени и арији која следи јесте читање Жермоновог писма. Оно се изводи скоро у потпуности природним говором, звучно појачаним да би се задовољио простор.¹¹⁶ Вокално тежиште

¹¹⁵ О развоју оперског реализма у Вердијевом опусу и увођењу физичке и психолошке веродостојности сценског тела видети: Arthur Groos & Roger Parker, *Reading Opera*, Princeton University Press, 1988; Carolyn, Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, 1991.

¹¹⁶ Сцене читања писма су се у операма барока, потом у операма Моцарта, Росинија и Доницетија изводила речитативно и омузикаљено. Међутим, читање писма потпуно природним говором јавља се у опери „Нема девојка Портичија“ Данијела Обера („La muette de Portici”, Daniel Auber, премијерно изведена 29. фебруара 1828. године у Паризу). Више о опери видети: Mary Ann, Smart, *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, University of California Press, 2004.) Наредна истакнута појава читања писма природним, свакодневним говором у опери појављује се у „Травијати“.

речитатива и арије премешта се претежно у доњи регистар, са мешавином средњег регистра. Изазов оваквог вокалног записа јесте задржати племениту сопранску боју у лагама које су природније мецосопранима (од e1 до f2) (слика бр. 12)



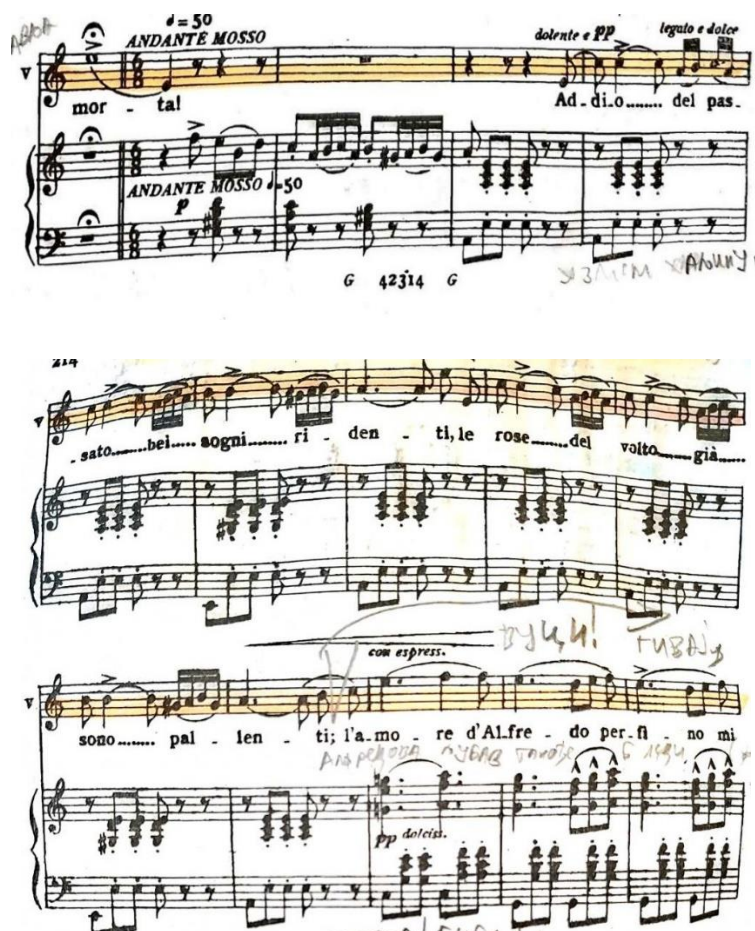
Слика бр. 12

Најчешће замке које дочекају певачицу јесу вештачко потамњивање гласа (услед недовољно фокусираног гласа, неспретности интерпретирања у доњем регистру, лошем позиционирању гласа¹¹⁷) и коришћење грленог тона, лишеног акустичности и аликвотне лепоте гласа. Да би се избегле грешке тог типа, потребно је одржати стабилну импостацију за тај регистар, појачати артикулацију¹¹⁸ и мудро фокусирати глас сходно регистру у којем се креће, не вршећи никакав притисак на гркљан. У овом случају, сопранима „лакшег“ типа је у већој мери тежи овај тип задатка него другим типовима сопрана из разлога њиховог волуминозно недовољног владања доњим регистром. . У даљем току, арија наставља изражавање психолошког стања и физичке изнурености

¹¹⁷ У певачкој пракси, жаргонски израз, међу певачима познат термин, то је „прогутан, заваљен“ тон: корен језика делимично затвара отвор испод ресице, чиме певач ствара илузију тамног, волуминозног тона.

¹¹⁸ Термин „артикулација“ у вокалној уметности подразумева певачку артикулацију, која се по одређеним интерпретативним елементима разликује од говорне артикулације

Виолете. Претежно певање у доњем регистру, са преласком у средњи, атмосфера болести и туге музички је дочарана дугим фразама са минималним интензитетом звука (Слика бр. 13).



Слика бр. 13

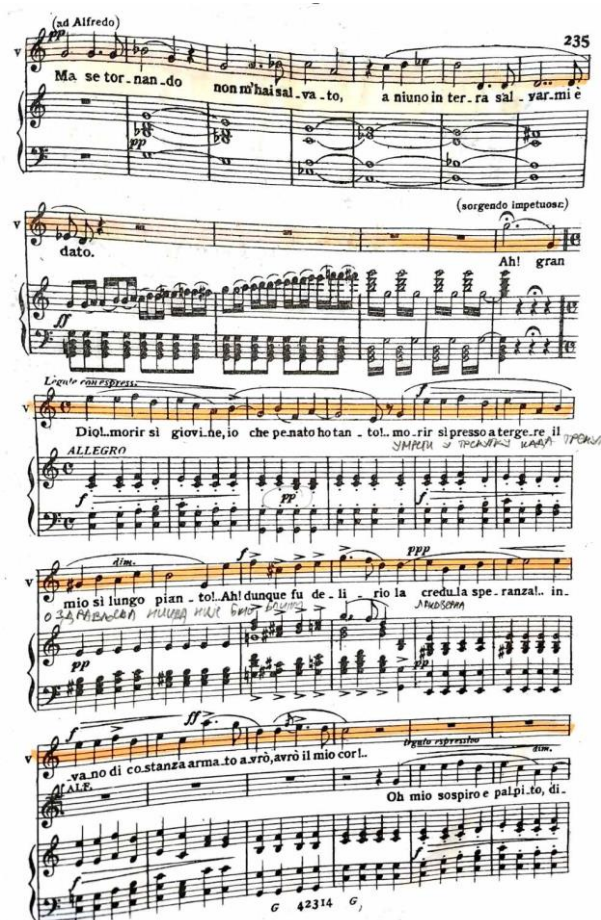
Контрола дисања и опприродњености певања у доњем регистру доприноси звуку који, иако минималан, и даље задовољава законитости простора, односно позоришног аудиторијума. Успешно владање доњим регистром може допринети квалитету вишег реда тиме што је певачица у могућности да техником преноси аликвотност једног регистра у други. У датом примеру, из доњег регистра почетка арије прелазак у дискретно интензивнији део арије, у средњем регистру (када се први пут спомиње Алфредо у контексту недостајања и потреба да је он утеши), треба радити на томе да се аликвотност доњег регистра неусиљено „пребаци“ у средњи регистар (слика бр. 14).



Слика бр. 14

У супротном, настаће велика акустичка разлика између почетка арије и треће музичке реченице, што није предвиђено нотним записом. Сваки прелазак из фразе у фразу мора бити неусиљен (у добром легату) и без сувишних акцената. Високи тонови (попут кулминације на крајевима појединих фраза) морају звучати етерично, скоро без тежине. За разлику од претходно анализираних делова, у овој арији нема наглих fortissimo продора. Динамика се креће унутар врло малог распона, што захтева неизоставно добру микро-контролу дијафрагме и ваздушног стуба. Један од већих вокалних изазова јесте певати у континуираном piano и pianissimo маниру, а да глас не изгуби пројекцију и резонантну боју. Глас мора да веродостојно пренесе стање исцрпљености, а да техника остане челично чврста како би тон био стабилан. На описаном месту у сцени са Жермоном, други чин, када се први пут појављује (и једини), у овом делу ознака за динамику (и израз) *fil di voce* преовладава – дочаравање лебдећег, скоро танког гласа у потребној звучности, стабилно подржана дијафрагмом. Даљи ток чина представља исти или сличан манир певања, уз повремене експлозивна динамичка иступања у forte динамици, као одраз Виолетине борбе за живот против смрти и немоћи. Веома интензивно и само по себи индикативно динамичко иступање представља тренутак освешћивања чињенице да Виолету ни Алфредов долазак не може да спасе. Са дотадашњим хармонски статичним звуком, крај реченице оркестар преузима снажним кретањем у оквиру доминантне хармоније која води до експлозивног

Виолетиног узвика, потом и драмског пробоја кроз силабичко кретање и гласа оркестар, са смењивањем forte/piano динамике (слика бр. 15)



слика бр. 15

Изазов овог дела сцене лежи у вокалној снази и издржљивости која је потребна, а која се поистовећује са практично снагом спинто или драмског сопрана. Томе у прилог говори и потреба за тренутном активацијом свих вокалних резерви и прецизан скок у високи регистар – што је тежи задатак за лакше сопране, а изводљивије за спинто или драмске сопране. Након експлозивно интензивног дела, гласовно је потребно моментално вратити у стање интимног шапата, што је технички шокантно, али уз високу освешћеност вокалног апарата и издржљивост гласа изводљиво.

Из наведених и анализираних вокалних захтева и драмског оквира, закључак о (под)типу гласа који би био најподобнији за успешно извођење не само овог музичког дела већ и читавог трећег чина креће се у фаховским оквирима између „soprano drammatico“ и „spinto“. Одабрани музички делови јасно потврђују да улога Виолете

Валери захтева специфичну вокалну архитектуру која се трансформише паралелно са драмским луком лика.

Сублимат анализе се може дефинисати кроз следећу фаховску еволуцију:

- Први чин (Фах: Soprano leggero & drammatico d'agilità): Примарни фокус је на вертикалној агилности, сувереном владању високим регистром и екстровертној виртуозности. Техничка стабилност почива на лакоћи емисије тона и прецизности орнаментике која осликава спољашњи сјај и виталност лика.
- Други чин (Фах: Soprano Lirico / lirico-spinto): Тежиште се помера на хоризонталну линију и племенитост средњег регистра. Дуги легато пасуси захтевају конзистентну, племениту сопранску боју и способност гласа да „носи” велике емотивне лукове без губитка интензитета. Емоционална интеграција гласа пресудна је за дочаравање унутрашњег лома.
- Трећи чин (Фах: Soprano drammatico/spinto): Агилност, виртуозност и драмске набоје замењује интимност болесничког стања. Доминира доњи регистар, присутна економија вокалног израза уз способност за снажну драмску концентрацију гласа и повремена експлозивна иступања.

3.3. Драмска изражајна средства – преглед и утицај на тумачење улоге и фаховске одреднице

По својој основној дефиницији, опера је музичко - сценско дело, засновано на литерарном тексту, уобличен у либрето. Некадашњи професор Позоришних студија на Универзитету Кент у Енглеској, Патрис Павис (Patrice Pavis), дефинишући оперу, прокламовао је да „опера представља театар *par excellence*, користећи сва средства театра, уз предност гласа и музике“.¹¹⁹ Епитет „сценско“ подразумева неколико градивних елемената: сцену (просторност), костиме (уз шминку и фризуру, спољашње осликавање лика сходно задатом временском контексту)¹²⁰, сценографију, одговарајуће

¹¹⁹ Патрис, Павис, *Речник извођења и савременог позоришта*, Clío, Београд, 2021.

¹²⁰ Контекст зависи од временског оквира збивања радње у либрету, али, по редитељској замисли, радња може бити измештена у други временски оквир

сценско осветљење и, оно, најважније, редитељски рад на мизансцену (поставка сценског кретања) и драмском тумачењу улоге. Под драмским тумачењем улоге подразумева се разумевање идентитета лика који се интерпретира: ко је та личност, који су њени поступци кроз оперу, контекст збивања радње, односи са другим ликовима опере, развојна линија самог лика (у психолошком смислу). Иако суштински ова питања тумачења лика спадају у домен драмских уметности, подробан рад на улози у оперском делу подразумева и одговоре на ова питања. У практичном смислу, интерпретативни елементи за драмску изградњу оперског лика прилагођени су примарном изражајном средству, односно певању (музици). Уколико либрето (или сам литерарни предложак) садржи драматуршки јасне елементе радње (сценски изводљиве), чврсте и логичне повезаности сцена, тада је могуће бавити се овим драмски важним питањима, како би се интерпретација улоге употпунила. Кроз векове стварања опере (па и других музичко-сценских дела), синтеза драме и музике представљала је енигматичну тему. Значајни уметници (драмски и музички), филозофи, теоретичари уметности писали су на тему ове уметничке синтезе. Жан Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau), филозоф, музичар (композитор), либретиста и оперски редитељ, у свом делу „Речник музике“ (Dictionnaire de musique), дао је најпознатију и најједноставнију дефиницију опере, која представља основу и данашњих покушаја најконцизнијег дефинисања: „Драмски и лирски¹²¹ спектакл, који настоји да сједини све чари лепих уметности у представљању неке страствене радње, да би се уз помоћ пријатних чулних сензација узбудили заинтересованост и илузија. Конститутивни делови опере су Поезија, Музика и Декорација. Поезијом се говори духу, музиком слуху, а сликом оку; све треба да се сједини да би узбудило срце и у њега унело јединствену импресију различитих органа“.¹²² У својој књизи „Музичко позориште као уметничка синтеза“, професор емеритус Светозар Рапајић појашњава Русоову дефиницију опере својим дефинисањем опере, односно музичког позоришта:

„(...)У правом музичком позоришту, један од најважнијих фактора синтезе јеу томе што се градивни елементи једне уметности подвргавају структурној конструкцији друге уметности, и обратно. Конкретна жива, људска драмска радња бива подвргнута апстрактним композиционим токовима музичке конструкције, и тиме своју животност

¹²¹ Придев „лирски“ и данас се у француској и италијанској терминологији користи да у позоришном смислу означи музичко, пре свега оперско позориште

¹²² Светозар, Рапајић, *Музичко позориште као уметничка синтеза*, ФДУ, Београд, 2018, страна. 18.

надграђује естетизацијом, иреалношћу, ритуалним афектом. С друге стране, апстрактна музичка форма, тумачена драмском радњом, добија своју материјализацију, оживотворење и акциону конкретизацију. Из тог интерактивног споја рађа се нови плод, синтеза, која представља највећу вредност музичког позоришта“.¹²³

Велики реформатор позоришта, швајцарски сценограф, редитељ и писац Адолф Апија (Adolf Aperia) у својој књизи „Музика и инсценација“ каже да се „сценским постављањем драме¹²⁴ музика преноси у простор и у њему поприма материјални облик, инсценацију, која задовољава, не више илузорно само у времену, већ делотворно у простору, потребу за опипљивом формом“.¹²⁵ Свака од ових дефиниција упућује на међусобну тесну повезаност драмских и музичких елемената, које најчешће делују сједињено, без јасних разграничења деловања једног или другог елемента. Структура музичког дела, примена музичких компоненти, успон или пад мелодијске линије, хармонски план представљају музички ток радње – сви наведени елементи препознају се као драматуршки, структурални начин грађења дела, у овом случају музичког. Овиме се потврђује огроман значај либретисте и сарадња са композитором. Да би опера у музичком смислу настала, морао је постојати либрето, а да би либрето био подобан за омузикаљење, морају се поштовати законитости драматургије (коју ће касније пратити и музичка драматургија).

Сматрам да је важно напоменути да постоје случајеви у оперском стваралаштву (превасходно XIX. век), у којем либрето није могао да испуни све драматуршке законитости у стварању чврсте, литерарне целине, а да је музика, својим апстрактним деловањем успевала да умањи деловање либрета и да га скоро потпуно надјача.¹²⁶ Томе у прилог говори Вердијево рано оперско стваралаштво, које се у највећем броју случајева заснивало на либретима недовољне драмске убедљивости. У таквим случајевима, Верди је тај недостатак надокнађивао музичком драматургијом високе драматике. Поред квалитета стварања изузетне музичке драматике, Верди је често сам проналазио тематику својих опера, бирао сараднике на либрету и надзирао његово настајање, постављајући песницима либретистима бројне и врло конкретне захтеве, дајући им идеје за поједина решења, развој ликова и слично. Са друге стране, постоје и

¹²³ Исто, стр. 18

¹²⁴ Под термином „драма“, Апија подразумева оперу, односно музичку драму.

¹²⁵ Адолф, Апија, *Музика и инсценација*, Круг, Београд, 2009, стр. 28.

¹²⁶ Иако једна од најпопуларнијих Вердијевих опера, *Трубадур* је заснован на лабилној драмској целини, драматуршки недовољно повезаним сценама, нејасним деловањем како реалистичних тако и фиктивних елемената радње.

дела у којима музика не успева да адекватним музичким компонентама ослика задату драмску радњу, те тако интерпретатор (певач) не може да споји оба градивна елемента у једнако делујућу целину, већ се приклања певању као примарном изразу, без деловања драмске подлоге. Лин Рене Бејли у књизи „Опера као драма“ помало саркастично (мада истинито) узима пример прве сцене опере „Набуко“ у којој, сматра, ниједна нота не одражава речи молитве Израелаца: „Првосвештеник Захарија говори народу да не очајава већ да се уздају у Бога – све би било у реду уколико Бог воли да чује поскакујући ритам док му верници упућују молитве. У супротном, у музици не постоји ниједан елемент који кореспондира са драмском радњом“.¹²⁷ Постоје и делови опере у којима музика, наизглед неуклопљива, фигурира са драмском радњом контрастним подтекстом („Винска песма“ у „Травијати“, друга строфа коју изводи Виолета, заправо није слављење таквог начина живота како би се закључило по музици истргнутој из контекста, већ је иронична најава краја који се не може избећи, те тако због тога вреди живети као да је данашњи дан последњи. На наведени подтекст указује и маестро Рикардо Мути у својим јавним предавањима у оквиру *Riccardo Muti Italian Opera Academy*, у Театру *Alighieri* у Равеним, назвавши Винску песму “валцером смрти”¹²⁸).

Све наведене карактеристике синтезе музике и драме у опери свакако треба детаљно анализирати из аспекта певача, заједно са диригентом и редитељем, како би интерпретација била што јаснија и извођачима и публици.

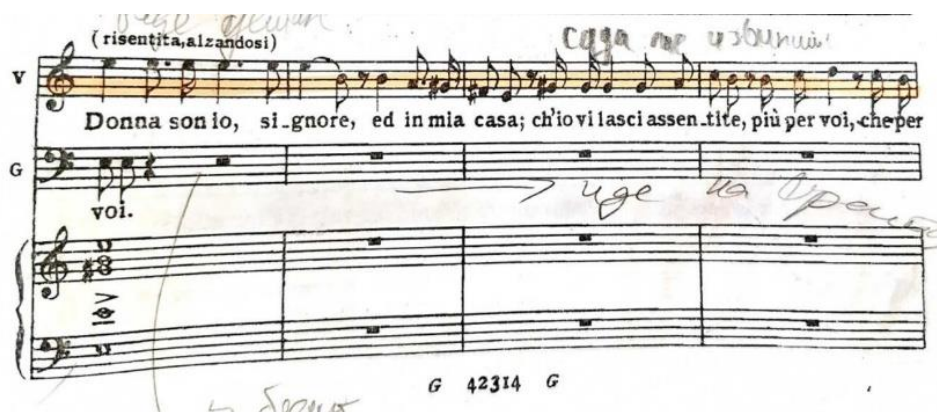
Посматрајући чинове и одабране музичке делове који су у претходном одсеку вокално анализирани, музичка и драмска изражајна средства међусобно кореспондирају, стога је тумачење оба контекста олакшано. Музички елементи попут одабира темпа, динамике, вокалних карактеристика опсега, кратких фраза које се понављају, секвенцирају, колоратурних скалирања, наглих промена вокалних регистара првог чина одговарају драмском контексту првог чина: увертира као контекст најаве трагичности дела, затим осликавања атмосфере бала код Виолете, првог сусрета Виолете и Алфреда, „Винске песме“ као интригантне нумере због свог драмског и музичког контраста, затим изјаве љубави Алфреда према Виолети, њена унутрашња превирања у недоумици, запитаности, потом сањарењу и нади да и за њу постоји љубав, до арије, у којој се сукобљавају њена одлучност да се одупре идеји љубави (“јер то је лудост” за такву жену као што је она – Follie...Follie!) и Алфредов глас у њеној глави који је позива на љубав.

¹²⁷ Lynn René, Bayley, *Opera as Drama II*, Sour Grapes Press, Cincinnati, Ohio, 2024, 84-85.

¹²⁸ https://youtu.be/Nt-2t4fggjs?si=idlP_XR0w0itY11P

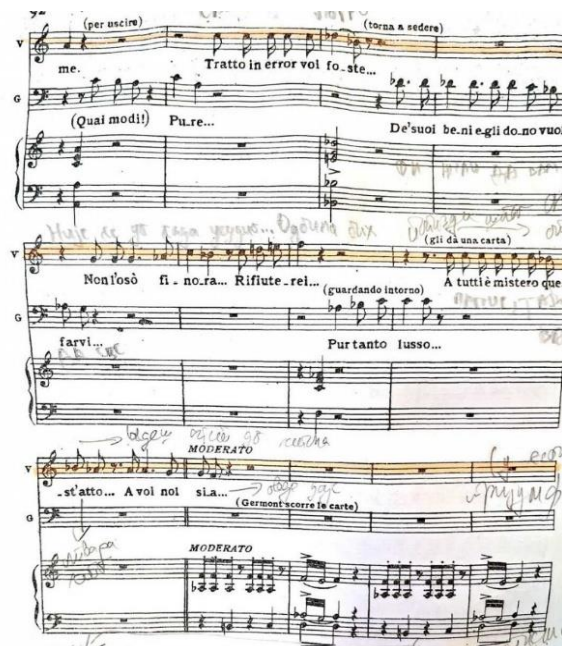
У овом чину, карактеризација Виолете у потпуности је музички и драмски осликана на тачан начин, пратећи развојну линију дешавања. У практичном смислу, певачица која тумачи Виолету треба да освести оба контекста и „само“ да усаврши вокалну линију, поштујући задате редитељске индикације о мизансцену.

Други чин доноси заплет радње и први сукоб у односу Виолете и Жермона, стога се и драмска слика усложњава. Долазак Жермона и разговор између њега и Виолете до првог певаног одсека (*Pura siccome un angelo*) захтева градњу дијалогске структуре у драмском маниру. То значи да се дијалог (кроз говорно певање) гради спрам значења изговорене речи, подтекста и одговарајуће реакције на изговорену реч. Дијалог почиње без оркестарске подлоге до тренутка Виолетине прве резигниране реакције на изговорене речи (Слика бр. 16)



Слика бр. 16

Вокална деоница је записана силабично од тона е2, у вокалном регистру који је акустички презентан сам по себи, са артикулационо акцентованим акордом у оркестру, са записаном дидаскалијом *risentita* (резигнирана због изречене увреде). У даљем току разговора оркестар се појављује у виду акордске вертикале на првим добама, наговештавајући промене у дијалогском смислу, односно указујући на промену курса којим се води разговор (Слика бр. 17)



Слика бр. 17

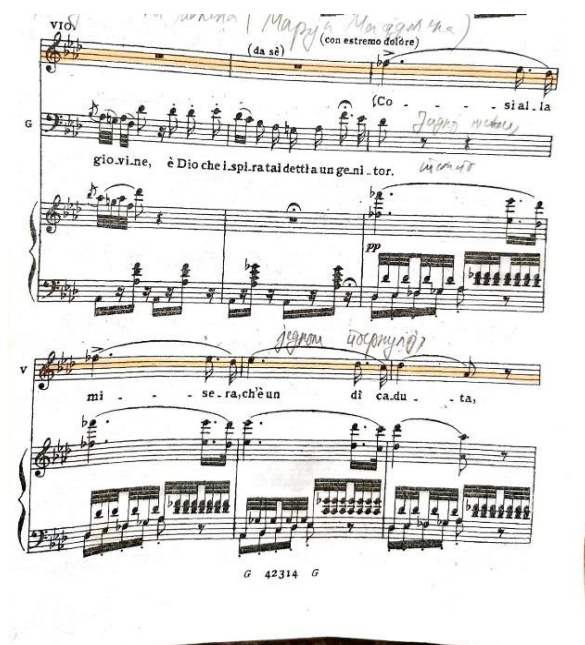
Тумачење овог типа помаже певачима да разумевањем контекста на тачнији начин започињу фразу. У вокалном смислу, промене у емисији тона су у размерама нијанси, али се препознају као знак активног учествовања у вођењу разговора. Генерално посматрано, мањи обим оркестра као учесника у музичкој фрази даје простор певачима да паузе у разговору граде сходно осећају који захтева одређена реакција на изречено, постављање питања, давања одговора: трајање паузе између отпеваних реплика ствар је редитељске индикације и певачевог осећаја, а све у складу са датим контекстом. Музичка интервенција од стране композитора на нивоу детаља, али важна, јесте вођење мелодијске линије спрам интерпункцијског знака три тачке. Три тачке могу означавати: неизговорену мисао до краја, мисао која садржи подтекст (неизговорен) или мисао која прећутно тражи наставак мисли. У том смислу, композитор је крајеве реченица са три тачке омузикалио понављањем истог тона или кретањем тонова за секунду наниже. Акустички, понављањем истог тона и кретањем секунде наниже добија се ефекат односа јаког-слабог тона, што динамички помаже певачу да и вокално изрази драмско значење фразе са три тачке на крају.

Након првог музичког блока (*Pura siccome un angelo*), оркестар доприноси драмском интензитету сцене мотивским радом који се секвентно креће у секунди навише до промене фактуре која назначавача још виши степен драмског набоја и подизања температуре сцене. То се у потпуности слаже са контекстом који се изводи (Виолета која

првобитно схвата да треба да се удаљи од Алфреда само на неко време, а Жермон упућује да не мисли на привремено, већ на перманентно раздвајање). Интензивирању сцене кроз секвентно кретање оркестра придружују се динамичка градација и промена оркестарске фактуре. Обе вокалне деонице (граница доњег регистра и прелазак у средњи) изискују градацију вокалне динамике како би се не само акустички задовољио нотни запис, већ и да би се испратио драмски набој (који је потребно снагом умног исказа припремити и са којим треба певати све време). Снага исказа у градацији сукоба крије се првенствено у унутарњем разумевању контекста, који у облику отпеване мисли недвојбено излази на површину, допирући до публике. Међутим, ту снагу исказа потребно је поткрепити и одређеним вокалним карактеристикама гласа, тачније фаховским карактеристикама. Конкретно, носивост гласа, његова маса и аликвотност у простору одређује способност градње динамике и звучне слике lika која кореспондира са карактером lika и датим карактером сцене. Практично речено, глас мањих размера, можда динамички изражајан али недовољне носивости, не може да на адекватан начин одговори на захтеве градацијског тока динамике музике и сцене. Глас дијаметрално супротних фаховских карактеристика може да одговори адекватно на дате захтеве. Наредни драмски изражен тренутак у сцени представља Жермоново обраћање Виолети, у којем предочава исход будућег заједничког живота Алфреде и Виолете („Једног дана, када талас заљубљености буде прошао, наступиће досада. Шта тада?... Размислите... За Ваша најтананија осећања неће бити мелема, јер та веза нема небески благослов... онда, нека ишчезне тај сан, будите моје породице анђео утешитељ... Виолета, размислите, још увек има времена...”). Наведено обраћање представља тачку првог емотивног урушавања у Виолети, реагујући кратким реченицама „Истина је, истина...“. У њеном слушању и ћутању, потребно је осетити и видети њено прво суочавање са болном истином, са урушавањем жељеног сна пред њенимочима. Трансформација психолошког стања lika је и у драмским уметностима изазован и тежак задатак, а поготово у опери. Оно што у овом случају помаже јесте музика као физичка манифестација те трансформације (у тренуцима када Виолета не пева, али драмски мора да интерпретира психолошко стање и промене истог), те је тиме олакшан задатак.¹²⁹ Из адекватне промене стања долази болна мисао (записана

¹²⁹ Описана ситуација потврђује део наведене дефиниције опере (музичког позоришта уопште) професора Рапајића: „Конкретна жива, људска драмска радња бива подвргнута апстрактним композиционим токовима музичке конструкције, и тиме своју животност надграђује естетизацијом, иреалношћу, ритуалним афектом. С друге стране, апстрактна музичка форма, тумачена драмском радњом, добија своју материјализацију, оживотворење и акциону конкретизацију. Из тог интерактивног споја рађа се нови плод, синтеза, која представља највећу вредност музичког позоришта“. 18.

у средњем регистру), која по овом диктату тумачења сцене има облик опприродњене вербалне (односно вокалне) реакције на промену стања (слика бр. 18).



Слика бр. 18

Тачка смирења и болног доношења одлуке да пристане на Жермонов захтев огледа се музички и вокално у одсеку *Dite alla giovine*, спуштајући тензију претходних сцена у Виолетино обраћање у доњем регистру, постепеним грађењем мелодије ка средњем регистру, уз оркестарски остинато који адекватно прати вокалну линију. Трагајући за одговарајућом динамичком сликом овог одсека, дошла сам до закључка да смањење драмске тензије и прелазак у мирнији ток сцене значи да се динамика гласа мења акустички, али интензитет мисли се не смањује. Временом сам пронашла начин да динамички утишам пројекцију тона, али да снага мисли која треба да се отпева остане презентна без обзира на динамички оквир. Промени израза може се прикључити дискретна промена боје гласа. Овде треба бити обазрив у тумачењу како се не би вештачким притиском на гркљан добила лажна боја. Промена боје подразумева дискретну вокалну интервенцију у виду заобљења гласа, његовог покривања спрам регистра. Наравно да се и у динамичком смислу глас прилагођава фрази, али не подразумева звучно ослабљен и осиромашен глас (што ће се посебно односити на сцене трећег чина, до доласка Алфреда).

До краја музички и драмски сложене сцене дуета са Жермоном, потребно је у истом маниру драмског тумачења градити интерпретативну структуру, посебно у случају овде сцене, где музички и драмски елементи у потпуности кореспондирају. У операма се не наилази тако често на сцене које имају структуру скоро у потпуности попут структуре сцене у драмском комаду, те постоји опасност пада пажње код публике – уколико се ова сцена не тумачи и не интерпретира у потпуности драмски. Овиме се мисли на јасне редитељске индикације мизансцена, промене светла, а са друге стране на способност певача да задржи пажњу и фокус на задатке, те да синтезом свих изражајних, градивних елемената музике и драме интерпретира нотни запис.

Садржај трећег чина доноси кулминацију сједињења драмског и музичког израза. Претходно вокално-музички описан, трећи чин је чин стања духа, психолошког и физичког. Тежина интерпретације стања лежи у континуираном служењу те идеје, не одустајући од ње при музичким, односно вокалним, захтевима. Стање духа се не игра (не интерпретира) начином којим се игра конкретан поступак (било која врста физичке и/или психичке реакције кретања). Оно се исказује непобитном унутрашњом идејом и свести о конкретном стању – пре самог извођења и у току извођења. Иако спада у домен захтевних, драмских поступака, у опери стање духа може да се интерпретира уз помоћ музике – вокалним изразом (улоге која се тумачи и свих осталих улога) и музиком оркестра, превазилазећи неухватљив простор деловања имагинације. Чињеница која потврђује ово становиште јесте та да није довољно научити улогу, већ је и проучити са становишта свих уметничких чиниоца улоге. Проучити спрема научити представља квалитет вишег реда. Таквим принципом рада, долази се до освешћивања сопственог тела, усклађености покрета са унутрашњим мислима, потом и певањем, до оприродњености сједињења драмских и музичких изражајних средстава. Једноставније речено, мора се избећи пуко, банално извршавање задатих диригентских и редитељских индикација без икакве дубље свести о томе (по диктату „у овом тренутку певам, у овом тренутку глумим“). Сценска неуверљивост, драмска неосвешћеност певачице која интерпретира улогу у овом чину не могу бити надокнађени певањем у великој мери, зато што је и певање у служби приказа стања духа. Не постоји довољно мелодизованог простора, кантиленског садржаја или певачки у довољној мери „потентног“ парчета музике у трећем чину којим певачица може надокнадити горе наведене недостатке. Трећи чин потврђује непресушну потребу за развијањем способности интерпретације

свим изражајним средствима који чине оперу, посебно када дело у значајној мери својим садржајем отвара могућности тог типа.

Фаховски посматрано, драмска изражајна средства трећег чина помоћи ће свакој врсти сопрана да аутентичним изразом интерпретира стање духа. Међутим, из ранијег одељка анализе музичких делова трећег чина, изнети елементи анализе су у корелацији са утицајем драмског израза на вокално интерпретирање. Тачније речено, неуједначена волуминозност регистара код лакших сопрана отежавају вокално интерпретирање контраста у психолошком тумачењу (слабости спрам борбе, пркоса спрам незнања). Чак и да се разлика волуминозности у различитим регистара смањи, аликвотност регистара код ове врсте сопрана није у довољној мери приближена, стога ће интензитет изражавања свих стања духа бити или ослабљени или на вокални вештачки начин интерпретирати. Лирико сопранима и свих подфаховских типова задатак контрастирања у вокалном смислу може бити лакши утолико што располажу већом количином волумена, масе, носивости и алквотности, па се врста нијансирања у том правцу лакше постижу.

3.4. Однос композитора према интерпретацији његових дела, карактеристикама оперског гласа и осталим компонентама (сведочанства из писама, новинских чланака, интервјуа...)

Захваљујући сачуваним документима, у виду писама и новинских чланака, постоје сведочанства о композиторовим сагледавањима и ставовима о интерпретацији, карактеристикама оперског гласа, сценског тумачења, односа речи и музике у опери, о томе шта је желео да постигне одређеним нотним записом, шта је за њега драмско тумачење лика... Део пронађене грађе не односи се конкретно (и само) на период стварања и извођења „*Травијате*“, већ превасходно на каснији период стваралаштва. Међутим, читањем одабраних Вердијевих изјава (парафразираних или цитираних) из тог периода, омогућена је шира и ужа перцепција *Травијате* и са становишта каснијих Вердијевих запажања и ставова о оперским делима и интерпретацији. Штавише, омогућена је нека врста реинтерпретације - можда новог читања, односно новог тумачења нотног записа.

Према писаним изворима, Верди је несумњиво био оперски композитор са снажном идејом драме као једнако важног градивног елемента за интерпретацију његових оперских дела (пored музике). Тачније речено, музика и драма су неодвојиви

елементи, чинећи јединствену целину преточену у интерпретацију. За њега, глас сам по себи није био довољан. Желео је да се у његовим композицијама назре мисао, драматика, страст и осећања, што потврђују део грађе његових кореспонденцији¹³⁰ са певачима - Верди наглашава да интерпретација подразумева постојање јасних уметничких намера које извођач мора свесно обликовати и о њима промишљати¹³¹ У периоду првих извођења *Травијате*, у писму Торелију 18. новембра 1856. године, коментарисао је интерпретације у то доба најпознатијих певачица које су тумачиле улогу Виолете Валери-Маријета Пиколомини (Marietta Piccolomini), Марија Специја (Maria Spezia) и Луиђа Бокабадати (Luigia Boccabadatti): „Све три имају слаб глас, али зато имају таленат, душу и осећај за сцену“, наглашавајући да, упркос ограниченим гласовним могућностима, извођачи могу поседовати снажан уметнички израз и сценску уверљивост.¹³² У сличном маниру, либретисти своје опере *Бал под маскама* Антонију Соми (Antonio Somma) наглашава да величина гласа није пресудна за уметнички ефекат, већ да је довољно да се глас чује, а да извођач поседује сценко-музичку интелигенцију и изражајност.¹³³ Јасно се уочава Вердијев став о вокалној интерпретацији и односу између техничких и интерпретативних квалитета певача. Тиме Верди доследно инсистира на приоритету израза, сценске уверљивости и унутрашњен, суштинске музикалности и промишљања у односу на чисту вокалну снагу. Из доступне кореспонденције са позоришним управама и сарадницима, јасно се види да Верди инсистира на типу извођача који може да обједини сценску уверљивост, емоционалну изражајност и музикалну флексибилност, при чему је техничка снага гласа важна, али и драмски ефекат истовремено.¹³⁴ У том контексту, Виолета Валери није замишљена као традиционална белканто хероина, већ као драмски лик, чија интерпретација захтева способност унутрашње трансформације кроз музичка и драмска (сценска) изражајна средства. Верди у својим писмима доследно наглашава да оперско извођење мора бити утемељено у разумевању драмске ситуације, а не у пуком вокалном ефекту, што

¹³⁰ Писма која је Верди слао и примао током живота, објављених у критичким издањима, најчешће у облику: Carteggi Verdi, архивске збирке (Istituto Nazionale di Studi Verdiani), <https://www.studiverdiani.it/en>

¹³¹ Ђузепе Верди, писма Марији Валдман (Maria Waldmann) 5.март 1875.године, *Carteggio Verdi-Waldmann*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma) <https://www.studiverdiani.it/en>

¹³² Ђузепе Верди, писмо Винченцо Торелију 11.новембар 1856. године, *Carteggio Verdi*; такође, цитирано је у савременим студијама о Вердијевој естетици извођења: *Il canone verdiano in Portogallo, formazione e funzioni*, Antonio Rostagno, страна 9, фуснота бр 11. <https://www.studiverdiani.it/en>

¹³³ Ђузепе Верди, писмо Антонију Соми, 17. мај 1854, Париз, *Carteggio Verdi-Somma*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma) <https://www.studiverdiani.it/en>

¹³⁴ Ђузепе Верди, кореспонденција (преписка) са позоришним управама и импресаријима (1853.), *Carteggi Verdi*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma); интерпретација на основу продукционог контекста опере *Травијата* <https://www.studiverdiani.it/en>

директно утиче на начин на који је замишљен извођачки профил Виолете¹³⁵ У литератури која се ослања на Вердијеву кореспонденцију, истиче се да улога Виолете захтева певачицу, која сценски одговара друштвеном и драмском статусу лика, при чему визуелна и сценска уверљивост представљају део укупног интерпретативног ефекта, уз вокалну и емоционалну изражајност.¹³⁶ Из писма Ђулију Рикордију 13. јуна увиђа се критички став према извођачкој пракси савремених певача, указујући на недостатак вокалне флексибилности и артикулационе јасноће: “Наши певачи углавном знају само како да произведу „велики“ глас; не поседују еластичност гласа, нити јасну и лаку дикцију, а недостају им логички акценат и дах руковођен фразирањем”.¹³⁷ Тиме се појачава значај сценског текста и његове реализације у свеукупном изразу. Овакво схватање потврђује његову концепцију опере као уметности у којој је однос између текста и музике нераскидив.¹³⁸ Из писма упућеног баритону Варезију, 4. фебруара 1847. године, Верди не само да саветује Варезија како да отпева одређену деоницу, већ како и да је одглуми: „Моћи ћете да извучете много користи од сцене смрти ако је спојите са певањем и драмским деловањем. Врло добро ћете разумети да Макбет не сме умрети као Едгардо, Ђенаро и, уз дужно поштовање, мучни тенори у „Лучији ди Ламермур“ и „Лукрецији Борџији“, тако да морамо да је третирамо на нови начин. Нека буде патетична, али више него патетична - ужасна. Све изводите тихим гласом, осим последња два стиха. (...) Ви сте (већ схваћено) на земљи, али у овом последњем стиху ћете се поново, нагло, уздићи и уз сва расположива вокална изражајна средства, добићете снажан сценски ефекат“.¹³⁹

Да ли су сви могли да схвате на који начин је Верди желео сједињење музичких и драмских елемената – вероватно да не, судећи по његовим позитивним и негативним коментарима о појединим извођењима и/или извођачима. Занимљиво је приметити да је Верди заступао уметничке (односно интерпретативне) вредности, које тадашња јавност

¹³⁵ Ђузепе Верди, писма и коментари у вези са извођењем опере *Травијата* (1853-1854), Carteggi Verdi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma) <https://www.studiverdiani.it/en>

¹³⁶ Alberto, Mattioli, *Meno grigi, piu Verdi*, 33.

¹³⁷ Ђ. Верди, писмо Ђулију Рикордију, 13. јун 1892, цитирано у: Abbiati, Franco, *Giuseppe Verdi*, vol IV, Ricordi, 1959, 444.

¹³⁸ Ђ. Верди, кореспонденција са Ђулијом Рикордијем (око 1870. године), Carteggi Verdi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma) (интерпретација на основу тематског корпуса писама о сценском изразу) <https://www.studiverdiani.it/en>

¹³⁹ Alberto, Mattioli, *Meno grigi, piu Verdi*, 34. (претпоставка је да је аутор парафразирао цитат, користећи примарни извор)

не само да није разумела, већ је његов композициони стил (а који прати одређен стил певања) тумачила и негативно оценила. Наиме, Вердијеве тенденције ка драмском изразу кроз певање, односно служење драмском садржају либрета у време стварања трилогије опера (Риголето/Трубадур/Травијата), неагитивно су оцењене су од стране критичара – сматрали су да такве тенденције штете самом певању и његовој лепоти.¹⁴⁰ Корак даље је начињен, према Карлу Лоренцинију (Carlo Lorenzini Collodi), стварањем две струје – вердиста и антивердиста. Према групи антивердиста, „Верди је уништио италијанско певање“.¹⁴¹ Очигледно се ради о интерпретативном неразумевању Вердијевих идеја, погрешно интерпретираних од стране тадашњих певача. Сасвим могуће, тадашњи певачи нису вокално (технички) били дорасли Вердијевом нотном запису, а затим ни исправном разумевању дела. Оно што је сигурно јесте да је био дубоко свестан својих стваралачких идеја и ништа што је било записано у нотама није била игра случаја, већ намера. Да би оне биле верно интерпретирани, Верди је инсистирао на принципу веродостојног читања и интерпретирања његових дела. У кореспонденцији са Рикордијем, а у време касније фазе стваралаштва, јасно брани право композитора да контролише начин извођења својих дела, противећи се праксама које мењају или деформишу његову партитутру у извођачкој пракси.¹⁴²

Значај Вердијевог еволутивног третирања опере као драмског дела скоро подједнако као музичког прокрчио је пут развоју италијанске опере ка веризму, који ће Вердијеву идеју сједињења драме и музике спровести у дело још снажније и израженије. Утицај Вердијевог стваралаштва на вокално-технички и уметнички развој гласа значајан је самим тим што је оперски глас достигао изузетан ниво развоја у виду опсега, регистара, проширене примене музичких компоненти у вокалном изражавању. Вокална техника више није самостални критеријум вредности, већ део шире сценско-изражајне целине. У том контексту, извођач постаје носилац драмске функције, а не само вокални интерпретатор музичког текста. Тиме је рођен, условно говорећи, нов певачки кодекс уметничког певања, који захтева високи ниво уметничке интерпретације и техничких умећа.

¹⁴⁰ Massimo, Zicari, *The Voice of The century, The Culture of Italian Bel Canto in Luisa Tetrazzini's Recorded Interpretations*, Cambridge, UK: OpenBook Publishers, 2022.

¹⁴¹ Исто, 99.

¹⁴² Ђ. Верди, кореспонденција са Рикордијем (око 1890-1894), *Carteggi Verdi*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma); тематска анализа Вердијевих ставова о извођачкој пракси и ауторском ауторитету у опери, <https://www.studiverdiani.it/en>

4. Интерпретативни модели кроз историјску праксу извођења

4.1. Различити фаховски типови извођача кроз историју до данас

У оперској пракси интерпретирања ове улоге (узима се временски период од средине XX века до данас), запажена је јединствена појава: сопранисткиње различитих уметничких профила и фаховских типова тумачиле су ову улогу. Ова специфична појава пројављује се током читавог временског оквира који се узима као референтни временски период за приказ и анализу. Тој групи припада велики број сопранисткиња (односно, изузетно успешних интерпретативних остварења), стога ће се у даљем тексту, хронолошки, издвојити уметнице, које су интерпретирале улогу Виолете Валери:

- Период средина 20. века: Роза Понсел (Rosa Ponselle), Биду Сеиџо (Balduína "Bidú" de Oliveira Sayão), Лиција Албанезе (Felicja Albanese)...

- Период између 1950 и 1970. године: Рената Тебалди (Renata Tebaldi), Марија Калас (Maria Callas), Викторија де лос Анђелес (Victoria de los Ángeles López García), Ана Мофо (Anna Moffo), Монсерат Кабаје (Montserrat Caballé), Џоан Сатерленд (Dame Joan Alston Sutherland), Мирела Френи (Mirella Freni)

- Период између 1970. године до 2000.године: Илеана Котрубаш (Ileana Cotrubas), Тереза Стратас (Teresa Stratas), Силвија Шаш (Sylvia Sass), Вирџинија Зеани (Virginia Zeani)...

- Период почетка 21. века до данас: Анђела Георгију (Angela Gheorghiu), Ана Нетребко, Дајана Дамрау, Рене Флеминг, Красимира Стојанова, Лизет Оропеза, Надин Сијера, Ермонела Јахо, Соња Јончева...

Наводећи неке од многобројних истакнутих уметница које су интерпретирале улогу Виолету, може се извући закључак о неколико елемената који се тичу избора уметница за ту улогу. Пре свега, приликом преслушавања аудио-визуелних снимака, запазила сам разлике у интерпретацијама. Оне се огледају у третману свих музичких компоненти (темпо, динамика, артикулација...), затим у боји гласа и акустичкој снази (на пример, светао и лак тон бразилског сопрана Биду Сеиџо, преко регистарски изједначенијег гласа Лиције Албанезе до сонорнијег и волуминознијег гласа Розе Понсели). Њихов извођачки репертоар назначује разлику у фаховским типовима: Сеиџо је певала репертоар лирско-колоратурног и лирико *leggero* сопрана (Гуноова Јулија и Манон, Моцартове улоге Церлине и Сузане, Амина, Лакме...), Лиција се кретала у

оквирина репертоара лирског сопрана и понеким лирико-спинто улогама (Мими, Лиу, Манон Леско, То То Сан, по чијој интерпретацији је била посебно цењена), док је Розе Понсели певала улоге лирика и још више спинто сопрана, са тенденцијом ка драмским улогама (Елвира-*Ернани*,¹⁴³ Аида, Леонора, Ђоконда, Мадалена „Андреа Шеније“). Интерпретативне разлике и разлике у фаховским типовима сопрана приметне су и у другим наведеним временским раздобљима и уметницама које су интерпретирале улогу Виолете.

Линија фаховских типова сопранисткиња који су интерпретирали (и интерпретирају и данас) креће се од лирско-колоратурних и драмско-колоратурних сопрана (Џоан Сатерланд, Монсерат Кабаје, Лизет Оропеза...), преко лирских и лирико-спинто сопрана (Рената Тебалди, Мирела Френи, Анђела Георгију, Ермонела Јахо) закључно са спинто сопранима (Марија Калас, Силвија Шаш, Вирџинија Зеани, Красимира Стојанова). Лична претпоставка је да су „лакши, светлији“ сопрани бирани спрам захтевности првог чина, док су остали типови сопрана бирани због захтевности другог, односно трећег чина опере. Свакако, могућност анализирања различитих интерпретација путем аудио (или аудио-визуелних) снимака омогућило ми је да упоредим и преиспитам сопствене идеје о интерпретацији улоге (из свих изражајних апсеката). Оно што бих издвојила као посебно важно за лични рад јесте слушање интерпретација сопрана из лирског фаховског спектра. Разлог лежи у жељи да сазнам на које вокално-техничке начине су долазиле до решења за успешну интерпретацију првог чина, самим тим да применим неки од начина и у свом раду на решавању вокално-техничких захтева првог чина.

4.2. Савремени трендови у интерпретацији и тумачењу улоге Виолете Валери

Ослањајући се на претходни одељак, потребно је говорити и о трендовима у интерпретацијама у данашњици, а који се заснивају на релацијама певач – ауторски тим продукције. Да би се трендови разумели, потребно је појаснити процес ангажовања певача и извођења као финалан производ. Наиме, време данашњице доноси хиперпродукцију оперских певача широм света (понајвише сопрана, као превасходно

¹⁴³ Наводи се назив опере, зато што постоји лик истог имена, али из Моцартове опере *Дон Ђовани*

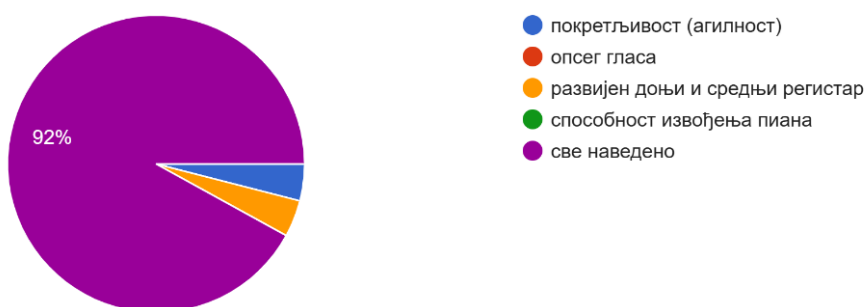
најбројнији тип оперског гласа). Њихова певачка каријера након студирања углавном зависи од водећих интенданата оперских кућа и, можда још више, оперских менаџера. Менаџери, са својим агентурама, прихватају одређене певаче и „пласирају“ их у „стар“ оперског света, обезбеђујући им аудиције за оперске куће или ангажмане. Међутим, њихова задужења не остају само на нивоу преговарања са оперским кућама, већ често учествују и у репертоарском вођењу певача, оцењујући певачеве квалитете – певачке, уметничке, а често и физичке, саветујући шта да певају, када, колико... Таква околност за певача може бити „мач са две оштрице“: или да усмери каријеру у фаховски исправном развојном току или да певача одведе у вокалну пропаст уговарајући прекомеран број извођења и/или улоге које нису примерене тренутном певачевом развоју. Нажалост, у потрази за професионалним ангажманима и стабилним ухлебљем, оперски уметници данас су често приморани да прихватају најразличитије услове рада, било да им лично и професионално одговара или не. Чак и у доба великог броја оперских кућа широм света, посебно у континенталним оквирима којима припадају уметници нашег поднебља (Европа), конкуренција на пољу опере је бескрајно велика, те многи певачи ни не добију прилику за рад.

Када се ради о одабиру певачице за интерпретацију *Травијате*, у оперским круговима могу се чути и видети најразличитији типови сопрана који интерпретирају Виолету. У највећем броју случајева, бирају се они сопрани, који у потпуности задовољавају задатке првог чина, по могућству и физички атрактивни. Да ли је то довољно добра референтна вредност по којој се данас бира певачица за Виолету – не постоји тачан и јединствен одговор. На ту тему се може дискутовати, а у циљу постављања још неких референтних услова за процену певачице. Другим речима, недостаје довољно простора за процену певачице и спрема вокално – музичких (и драмских) захтева другог и посебно трећег чина. Непобитни су изузетно високи вокално-технички захтеви првог чина, певачица мора да у потпуности задовољава тај критеријум. Не постоје снажне тврдње, али намеће се сумња на неравноправно вредновање уметничких компонената свих чинова у случају селекције певачице за тумачење Виолете. У пренесеном значењу речено, заштитни знак улоге Виолете јесте први чин и екстремност вокалне виртуозности и опсега – али не сме остати једини.

Мотивисана овим случајем, спровела сам мини истраживање у виду онлајн анкете. Испитаници су колеге свих оперских типова гласова (сопран, мецосопран, тенор, баритон), различитих старосних узраста и професионалних усмерења¹⁴⁴ (већински број испитаника усмерен је на позоришно деловање, док је остатак подељен на концертно и педагошко)¹⁴⁵. Нека од питања наведених у истраживању, а најрелевантнија у односу на случај избора пеачице за интерпретацију Виолете, јесу:

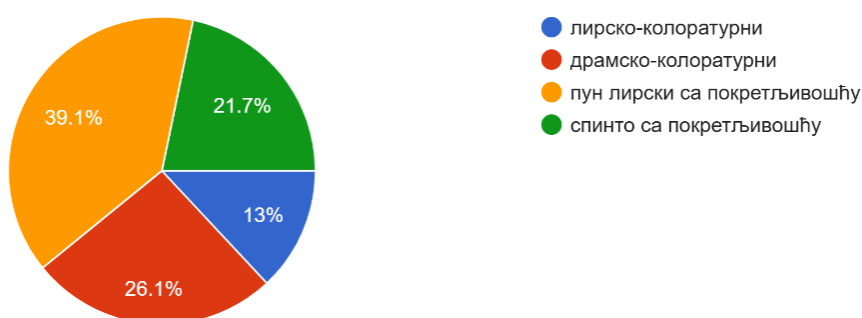
Да би одређена певачица интерпретирала ову улогу, које вокалне квалитете мора да поседује

25 responses



По Вашем мишљењу, који тип сопрана треба да интерпретира ову улогу?

23 responses



Према приказу одабраних одговора испитаника, закључује се следеће:

¹⁴⁴

<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdVdVdWaYpEzHzVx9Fg7PPFkDTyKVkS5MaqnJOqxCOqtCFSqg/viewform?usp=header>

¹⁴⁵ Међу испитаницима се не налазе сопрани који су интерпретирали улогу Виолете

- Одређени испитаници показују висок ниво познавања како улоге, тако и фаховских карактеристика одређеног типа гласа
- Одређени испитаници показују низак ниво познавања фаховских карактеристика одређеног типа гласа, иако познаје улогу
- Одређени испитаници не заснивају своје одговоре на ставу поткрепљеном знањем, већ третирају опције као ствар личног укуса.

Потребно је напоменути да ниједна од одабраних опција није погрешна. Занимљивост (или проблематика) лежи у образложењима датих одговора (која није представљена шаблонски, већ у форми питања и одговора. Примера ради, један од испитаника у свом образложењу одговора написао/ла је како лирско-колоратурни глас може у потпуности „да искаже емотивни израз трећег чина због своје боје гласа“. Образложење отвара тему различитости у поимању музичко-сценских изражајних средстава. Боја гласа (тембр) доноси гласу лепоту и аутентичност. Сам за себе, може допринети општем вокалном изражавању. Међутим, одређена боја гласа је, ипак, физичка карактеристика гласа. У корелацији са основим драмским и музичким законитостима, а када је експресивност у питању, кључну улогу игра владање музичким (односно драмским) компонентама и, можда најважније, свест музичког фразирања и снаге унутрашње драмске мисли. Овим примером поставља се питање извора одређених поимања. Да ли су посматрања изражајних средстава заснована на објективности, сазнањима, учењима и корелацијама музичке са драмском уметношћу или су заснована на субјективном осећању, каткад недовољно поткрепљеним уметничким истраживањем изражајних средстава? Иако је оперско извођаштво једним делом засновано на инспирацији, интуицији и личном укусу као елементима чулног дела уметничког бића, чинећи веома важну почетну основу (која траје током читавог радног века оперског уметника), после извесног времена активног бављења оперском уметношћу (у којем год виду) потребно је основу допунити и развијати стеченим знањима – било у практичном или теоријском виду. Другим речима, ниво грађења критичког става мора бити заснован на тачним образложењима и поткрепљеним (са)знањима. У супротном, практична лична искуства или разматрање туђих не могу бити од релевантног значаја за предмет бављења (у овом случају, анализа улога и/или фаховских разлика у оквиру једног типа гласа). Комплементарност знања и рација и са друге стране талента, даровитости и интуиције слаби, чиме се уметнички ниво тумачења и интерпретације снижава, а идеја

композитора изневерава. Јасно је да се уметност, као људска делатност, не може исцртати координатама научне дисциплине, али потребан ниво знања и освешћености не сме бити занемарен и одбачен. У практичном смислу посматрано, интерпретативне грешке или пропусти су разумљиви, али непознавање вокалних карактеристика одређеног фаха (макар кључне елементе), кључних усмерења композиторског стила и епохе нису – уколико се оперска делатност реализује у оквирима професионализма и високих уметничких захтева.

У интерпретативном поимању улога, као и избору певачице за улогу, немогуће је избећи делимичан уплив субјективизма, с обзиром на природу позива у који је уплетен лични укус – колико год да не постоји гласно конституисан критеријум по којем је нечији лични укус или лични интерес уврштен у референтно мерило вредности, он постоји. Процена и избор певачице немају (увек) чврсто објективно упориште, што понекада доводи до професионално зачуђујућих избора и процена певачица. Сасвим сигурно, у несразмерном односу броја оперских певачица са радним местима (како у домаћим, тако и у иностраним околностима), дешавају се различити услови аудицирања и исто толико различити нивои избора на које шира, уметничка (оперска) јавност нема утицај. Самим тим, уплив субјективизма постоји и у оперским интерпретацијама и тумачењима улога. Пошто је неизбежан, једино што може да се уради јесте да се различитим јавним деловањем и чврстим заступањем професионално објективних процена умањи утицај елемента деловања супротног од наведеног.

Важан елемент промене у оперској пракси данашњице који успоставља савремену тенденцију интерпретирања јесте развој редитељског театра¹⁴⁶ у опери, који (најчешће) инсистира на реинтерпретацији дела у складу са савременим и друштвеним контекстом. У том смислу, Виолета се све чешће представља као лик чији се идентитет не гради у оквирима романтичарске идеализације, већ се гради на темељима социјалне маргинализације и егзистенцијалне рањивости. Тиме се од певачице захтева високи ниво глумачке освешћености (прилагођене сценском језику опере) и ангажовања. Самим тим, вокална виртуозност и музицирање добрим делом се трансформишу у интегрисану сценску експресију – што би могао бити идеал данашње

¹⁴⁶ Редитељски театар (Regietheater) означава приступ оперској и драмској режији у којем редитељ добија кључну интерпретативну улогу, често преобликујући време, простор и контекст дела у циљу његове савремене реинтерпретације. Видети: Патрис, Павис, *Речник извођења и савременог позоришта*,

оперске праксе извођаштва. Међутим, проблем у представљеном концепту данашњице може се развијати у два правца:

- Редитељска решења са акцентом на обликовање дела кроз визуалност (сценографија и костимографија) што води ка декоративном формирању околности и драмских ситуација, а потом и удаљава од примарног музичког извора
- Ограниченост извођача за имплементацију драмских изражајних средстава у вокално-музички план

У првом случају, уочава се тенденција ка визуелно наглашеним, али интерпретативно недовољно продубљеним поставкама, у којима сценографска решења преузимају примарну улогу у обликовању сценског доживљаја. У таквим продукцијама, простор и визуелност постају доминантни носиоци значења, док се рад са извођачима на развоју драмских односа оставља у другом плану. Дешава се да редитељски поступци сместе оперско дело у савремени контекст, мењају друштвени и политички контекст или наглашавају теме које нису биле у првом плану у оригиналном делу. Такав приступ може довести до ситуације у којој режијска интерпретација доминира над музичком структуром дела, чиме се доводи у питање однос према партитури и композиторској намери.¹⁴⁷ Поред тога, допринос интерпретацији ликова остаје ограничен или скоро у потпуности без корелације између естетских решења и драматуршког тока радње и ликова. Последице, извођачи се могу наћи у позицији да самостално конструишу тумачење и интерпретацију, без јасних редитељских индикација на међуодносе. Сходно томе, може се закључити да визуелна инвентивност, уколико није праћена доследним редитељским радом на карактерима и односима, не доводи нужно до уметнички убедљивије интерпретације, већ доприноси њеној површној артикулацији.

Негативне реакције на доминацију редитељског театра у оперској извођачкој пракси јавно је исказивао цењени и поштовани диригент Рикардо Мути (Ricardo Muti). У неколико интервјуа за новине као што су *Corriere della Sera*, Мути указује на режије које “издају либрето” и које чине сцену “апсурдном” (наводећи управо пример инсценације сцене у Травијату, где Виолета сервира пасту Алфреду, док баштован мора

¹⁴⁷ Cristina Radu – Giurgiu, *Regietheater – The Big Challenge for the Opera of Our Times*, 2021 (документ преузет са сајта: https://www.researchgate.net/publication/357529507_REGIETHEATER_-_THE_BIG_CHALLENGE_FOR_THE_OPERA_OF_OUR_TIMES)

да стоји и посматра).¹⁴⁸ Такође, маестро Мути подсећа “да су у прошлости музика и режија биле руку под руку, а да данас музика мора да се повинује инвенцијама и личним интерпретацијама које иду до апсурда”.¹⁴⁹ Са правом упозорава да се “не сме мењати текст опере зарад промене историјског контекста”.¹⁵⁰ Укратко говорећи, маестро Мути заступа становиште да је у партитури све речено, да се из ње чита и музички и режијски контекст. По његовом схватању, задатак извођача и редитеља јесте да разотркију унутрашњу идеју музичког дела, а не да га реинтерпретирају кроз спољашње идеје које нису уписане у партитуру, посебно не идеје које би на било који начин понизиле или угрозиле оперско дело.

У другом случају, проблематика ограничености извођача за имплементацију драмских изражајних средстава указује на неколико препрека ка уметнички интегрисаној интерпретацији:

- Неосвешћеност тела као активног елемента грађења лика. То се увиђа у усиљеном, неоприродњеном мизансцену. Кретња на сцени не прати унутрашњи ток мисли нити певану фразу. Другим речима, кретња би требало да буде природан (али логичан) исход унутрашњег тока мисли (и у музичком и у драмском смислу), да се кретња не дешава по спољашњем диктату редитељске индикације, већ да свесно произилази из задатка на сцени тог тренутка. Када није постигнута таква усклађеност, онда се на сцени одиграва сплет спољашње кретње ради попуњавања сцене до одређеног задатка (певања, исуњавања једноставнијих сценских радњи, употребе реквизите...).
- Испрекидан ток унутрашње мисли у сценски активном или наизглед пасивном стању. Неувежбаност менталног фокуса на активно стање приликом тренутака у којима се не дешава никаква физичка радња (певање, мизансцен) или неусаглашеност унутрашње мисли са физичком радњом.
- Као најзначајнији елемент проблематике драмског израза јесте ментална неосвешћеност о кохерентности музичког тока са драмском радњом (или стањем). Наиме, овде се поново остварује веза са поменутом основом драмских

¹⁴⁸ https://www.corriere.it/spettacoli/16_gennaio_10/muti-no-false-tradizioni-aida-non-musical-bf8ef36c-b7da-11e5-8210-122afbd965bb.shtml

¹⁴⁹ <https://www.sn.at/kultur/kunst/muti-klagt-ueber-divergenzen-an-der-mailaender-scala-art-54108>

¹⁵⁰ Маестро је алудирао на промену имена ликова у опери Турандот. Наиме, у једној каданској продукцији, ликови Пинг, Панг и Понг промењени су у Џим, Боб и Бил. Видети: https://www.derstandard.at/story/3000000280187/riccardo-muti-gegen-politische-korrekttheit-das-ist-umgekehrter-rassismus?utm_source=chatgpt.com

поступака код драмских уметника. О томе је потребно разговарати, јасно артикулисати одговоре на питања о појединачном лику, односу са другим ликовима, датим околностима, драматуршкој сврси одређених поступака. Затим, потребно је са редитељем и диригентом радити на сценско-музичкој реализацији унутрашњег тока музичке и драмске мисли - како се то, заправо, остварује. У многим интерпретацијама које сам гледала/слушала, уочим да се спољашња радња „одигра“, звучна и визуелна слика делује употпуњено, а у сопственом доживљају проналазим да неки елемент недостаје. Мислим да се у овом случају ради о унутрашњој неостварености корелације мисли, покрета и певаног тона. Не мислим да треба такав случај мистификовати, јер задатак није апстрактан нити недодирљив. Њему је потребно приступити систематски промишљено и дуготрајно. Наравно, умногоме зависи и од уметничких домета самог интерпретатора, од поетног дара изражавања и неинхибираности, а потом и потенцијала за разумевања неодвојивости драмског тока мисли са музичким изразом, осликаног и кроз пажљиво осмишљен сценски покрет и физичку радњу.

У продукцији у којој сам интерпретирала улогу Виолете Валери, уметничка сарадња са диригентом и редитељем је била на одличном и, лично, корисном нивоу. Својим радом и видовима музичког, односно драмског, тумачења, употпунили су лични рад на улози. У контексту горе поменутих препрека ка уметнички интегрисаној средини, желим да нагласим следеће: лична искуства на сцени (пре и у току рада на улози Виолете) и сарадње са различитим вокалним и драмским уметницима доприносила су личним сагледавањима и, на овај начин, систематизовању оваквих препрека, не бих ли у сваком наредном искуству могла да се подсетим свих законитости сцене, а у циљу исправне и добре интегрисане интерпретације.

У случају рада на улози Виолете Валери, много пре проба на сцени, замишљала сам и физички увежбавала пред огледалом мизансцен, поставку тела у појединим сценским тренуцима (са акцентом на трећи чин, на пример), затим израз лица у тренуцима када не певам, а понајвише сам размишљала и радила на мизансцену у чисто инструменталним деловима (увертира и почетак трећег чина – по режији из поставке СНП-а), покушавајући да сопствени покрет у односу на музички ток оприродним тако да оба сегмента буду комплементарни. Свака врста самосталне пробе ван сцене допринела је

успешној реализацији сценских задатака, психолошких стања и, наравно, вокално-музичког израза.

Све наведено указује на сложен, каткада и контрадикторан, однос између традиције и иновације, техничких захтева и уметничке слободе, као и између објективних критеријума и неизбежног субјективизма. У том простору, аудициони процес, диригентске и редитељске концепције и индивидуални капацитети извођача не делују изоловано, већ су међусобно условљени. У том простору тежње за интегралношћу свих компоненти, долази до различитих одступања у индивидуалном деловању компоненти, које ограничавају могућности потпуног јединства. Ипак, управо у тим одступањима препознаје се простор за промену – у правцу промишљеног односа према делу, већег поверења у његову унутрашњу логику и доследнијег повезивања вокално-техничке сигурности са интерпретативном истином. Такав приступ не подлеже оквирима савремености нити било које временске јединице деловања, већ продубљује утемељење интегралности израза.

ЗАКЉУЧАК

Овај докторски уметнички пројекат био је усмерен на испитивање фаховске структуре улоге Виолете Валери кроз анализу њених вокално-техничких и музичко-драмских карактеристика, са посебним освртом на однос између традиционалне фаховске класификације и конкретне извођачке праксе. Полазећи од претпоставке да се ова улога не може у потпуности категорисати стабилном фаховском одредницом, желела сам да установим шта би жаргонско (а широко распрострањено) тумачење „три сопрана у једном“ могло да значи. Вођена тим тумачењем, такође сам желела да утврдим на који начин се различити вокални захтеви структурно и функционално организују унутар једне вокалне деонице. Спроведена анализа одабраних музичких сегмената показала је да се у улози Виолете различите вокално-техничке карактеристике – виртуозна колоратурност, лирска кантилена и драмски интензитет – не јављају искључиво као сукцесивни елементи условљени драматуршким током, већ као међусобно повезан и истовремено присутан систем захтева. Тиме сам закључила да је тумачење „три сопрана у једном“ редуktivно и да таква перспектива, иако распрострањена међу оперским уметницима, не објашњава у довољној мери унутрашњу кохерентност вокално-драмске линије. Полазна хипотеза рада, према којој улога Виолете Валери превазилази оквире уобичајене фаховске класификације, потврђена је у мери у којој анализирани материјал показује да ниједан појединачни фаховски модел не обухвата у потпуности све захтеве улоге. Истовремено, истраживање је показало да решење овог проблема не лежи у у једноставној промени или смењивању фаховских приступа, већ у развоју вокално-техничке стратегије која омогућава интеграцију различитих изражајних слојева у интерпретативни концепт.

Посебан значај овог рада проналазим у повезивању теоријске анализе са извођачком праксом. Уметнички сегмент, реализован кроз сценско тумачење улоге, потврдио је да примена интегративног приступа доводи до већег степена вокално-техничке стабилности и кохерентности музичко-драмског израза. Тиме је извођачи процес (рад и потом интерпретација) значајно допринео провери и верификацији постављених теоријских претпоставки.

У сагледавању личног уметничког искуства, овај пројекат је омогућио лични напредак на пољу интерпретативних приступа улози, као и унапређивању извођачких

вештина у вокално-техничком смислу, које директно воде и ка унапређивању музичко-драмског изражавања.. Допринос се огледа у неколико праваца:

- Јасној вокално-техничкој структури улоге, те самим тим и развијање личне вокално-техничке стратегије у раду
- Развијање и јачање свести о синтези музичких и драмских изражајних средстава као примарни интерпретативни циљ, у којој мери и на које начине се музичка и драмска изражајна средства примењују у оквиру ове улоге
- Упознавање ширег историјског и друштвеног контекста стварања Травијате ради бољег разумевања дела у целости и вокалне деонице улоге Виолете
- Тумачење Вердијевих стваралачких интенција у циљу веродостојног интерпретирања дела и примене стечених сазнања у будућем раду на другим улогама Вердијевог опуса

Када је реч о општем доприносу, он се може сагледати на више нивоа. На теоријском плану, рад доприноси прецизнијем разумевању односа између фаховске класификације и конкретне вокалне праксе, указујући на ограничења традиционалних модела у случајевима сложених вокално-драмских структура. На интерпретативном плану, рад нуди оквир за развој вокално-техничког приступа који омогућава стабилније и кохерентније тумачење улоге.

Желим да нагласим да ово истраживање не претендује на свеобухватно редефинисање фаховског система. Резултати истраживања указују на потребу за флексибилнијим разумевањем тог система, посебно у случајевима улога које превазилазе уобичајене фаховске оквире. У том смислу, рад отвара могућност за будућа истраживања која би се бавила сличним вокалним феноменима у оперској литератури, као и продубљивањем односа између вокалне технике, стилског оквира, музичке интерпретације и драматуршке функције. Ипак, колико год да је опера, у својој суштини, непроменљиво уметничко дело, преиспитивања њених појединих аспеката (у оквирима једне вокалне деонице или у целости) могу изнова допринети њеном новом сагледавању и унапређењу интерпретације у целости.

Прилози:

Садржај опере:

Први чин: Елегантни салон код Виолете, чувене париске куртизане. Прва свечаност у њеној кући, после оздрављења од тешке болести. За младог Алфреда Жермона, студента и песника, то је тренутак када ће га његов пријатељ Гастон представити Виолети у коју је већ дуго времена заљубљен. Ту су и Виолетини пријатељи – Флора са својим пријатељем Маркизом Д’Обињијем, доктором Гренвилем и Виолетиним љубавником бароном Дуфолом (*Brindisi: Libiamo, libiamo ne’ lieti calici*). Виолета позива госте у салон за игру. У том тренутку Виолети позли, али она умирује забринуте госте и моли их да је оставе саму. Алфред прилази Виолети и говори јој о својој љубави (*Un di, felice, eterea*). Виолета у почетку не схвата то озбиљно и покушава да се нашали с Алфредом. Међутим, Алфред својом искреношћу успева да је увери у своју љубав. Ту сцену нехотице прислушкује барон Дуфол и у знак протеста одлази из Виолетине куће. На расстанку Виолета поклања Алфреду једну камелију – када цвет увене, он сме поново да дође. Сав пресрећан Алфред одлази. Зора свиће и гости се опраштају од Виолете. Оставши сама, она размишља о свом дотадашњем животу, обузима је неко ново, непознато осећање (*È strano... Ah fors’è lui... Sempre libera*).

Други чин: Врт пољске куће крај Париза. Ту проводе срећне дане Алфред и Виолета. Појављује се Алфред с букетом камелија и размишља о својој срећи (*De’ miei bollenti spiriti*). Међутим, од Виолетине служавке Анине он случајно сазнаје да је Виолета присиљена да прода своје драгоцености како би могла да плати издржавање куће. Алфред хитно одлази у Париз да целу ситуацију поправи. У његовој одсутности долази Алфредов отац, Жорж Жермон, тражећи од Виолете да напусти његовог сина. Он јој саопштава да је Алфред својом љубавном везом довео у питање веридбу своје сестре. Тражи у име среће своје деце да се Виолета одрекне Алфреда (*Pura siccome un angelo, Iddio mi die una figlia*). Након првобитног категоричког одбијања и потом очевог убеђивања, тешка срца Виолета пристаје да жртвује своју љубав (*Dite alla giovine, si bella e pura*). Кад се Алфред врати, затиче Виолету да пише писмо. Алфред је збуњен, јер је сазнао за долазак оца. Виолета га умирује, говори му о својој љубави и затим нагло одлази. После неколико тренутака слуга му доноси Виолетино опроштајно писмо. У том тренутку се појављује Алфредов отац. Он покушава да

утеши сина и позива га у родни крај (*Di Provenza il mar*). Када Алфред открије на столу Флорин позив за бал, њему је јасно где се Виолета налази.

Балска дворана код Флоре. Весело расположење где се игра и коцка (*Noi siamo zingarelle venute da lontano*). Међу гостима се налази и Алфред. Виолета се појављује у пратњи барона Дуфола, који јој забрањује да с Алфредом проговори и једну реч. Алфред добија на коцки и покушава да својим понашањем увреди Виолету (*Di donne ignobile insultatore, di qua allontanati, ne desti orror!*). Сви одлазе у другу салу на гозбу. Виолета неприметно позива Алфреда на разговор. Она га моли да напусти бал, јер се боји да не дође у сукоб с бароном. Алфред је љубоморан и позива је да пође с њим. Када га она одбије, он позива све присутне и пред свима баца добијени новац Виолети у лице. Сви су огорчени његовим поступком. Појављује се Алфредов отац и оштро га прекорева због понашања, а затим га приморава да напусти бал. (*Di sprezzo degno se stesso rende chi pur nell'ira la donna offende*). Виолета показује разумевање и опрашта Алфреду његово понашање, говорећи да никада неће схватити колико и како га је волела (*Alfredo, Alfredo, di questo core*). Алфредо одлази са бала на двобој са бароном Дуфолом.

Трећи чин: Виолетина спаваћа соба. Доктор Гренвил, који свакодневно посећује болесницу, нема наду у њено оздрављење. Виолету држи у животу само помисао да још једном види Алфреда. Она чита писмо Алфредовог оца које је пуно топлих речи, али који не зна да је сада касно за њихову љубав (*Addio del passato bei sogni ridenti*). Са улице се чује карневалска песма која код болесне Виолете изазива халуцинације. Долази Анина и јавља јој радосну вест да је Алфред дошао (*Parigi, o cara, noi lasceremo*). Али, болест узима маха и Виолета пред Алфредом упада у стања делиријума, очаја и безнађа (*Gran Dio!... morir si giovine*). Доласком Алфредовог оца, Виолета доживљава своје последње тренутке и, у наручју Алфреда, умире (*Prendi queste l'immagine*).

(садржај преузет из програмске књижице опере *Травијата* Српског народног позоришта)



Прилог бр. 2: Портрет оперске певачице, Фани Салвини Донатели, која је премијерно интерпретирала улогу Виолете Валери 06. марта 1853.



Прилог бр. 3: Мирјана Недељковић у улози Виолете Валери, Српско народно позориште, Нови Сад, 21. 02. 2026.

Списак литературе:

- Abbate, Carolin, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Ninetenth Century*, Princeton University Press, 1991.
- Abbate, Carolin & Parker, Roger, *A History of Opera*, W.W. Norton, 2012.
- Abrams, M.H, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, 1953.
- Апија, Адолф, *Музика и инсценација*, Круг, Београд, 2009.
- Bayley, Lynn René, *Opera as Drama II*, Sour Grapes Press, Cincinnati, Ohio, 2024.
- Boldrey, Richard, *Guide to operatic roles and arias*, P s t . . . I n c, D a l l a s, S e a t t l e, 1994.
- Brown, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999.
- Budden, Julian, *The Operas of Verdi*, vol 1, Oxford University Press, 1978.
- Budden, Julian, *The Operas of Verdi*, vol. III: *From Don Carlos to Falstaff*, Oxford University Press, 1992.
- Walker, Frank, *The Man – Verdi*, Knopf, 1962
- Walkovitz, Judith R., *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- Gossett, Phillip, *Divas and Scholars: performing Italian opera*, The University of Chicago Press, 2006.
- Groos, Arthur & Parker, Roger, *Reading Opera*, Princeton University Press, 1988.
- *The Cambridge Companion to the Literature of Paris: Prostitution and Victoria Society*, Cambridge University Press, 1980.
- Девих, Драгослав, *Музички речник*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990.
- Dormandy, Thomas, *The White Death: A History of Tuberculosis*, Hambledon Continuum, London, 1999.

- Zhao, Jiaran, Chastity or Debauchery: Violetta's Portrayal in Verdi's *La traviata*,
- Zicari, Massimo,, Verdi in Victorian London, A moral Case: The Outburst of *La traviata*, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2016,
- Communications in Humanities Research, 21, 2023
- Јосифовић, Стеван, „Летопис Матице српске”, јун 1952.
- Kerman, Joseph, Opera as Drama, Vintage Books, Њујорк, 1959. године
- Kerman, Joseph, Verdi and the undoing of women, Cambridge Opera Journal (article)
- Lawlor, Clark, Consumption and Literature, Palgrave Macmillan, 2006,
- Mattioli, Alberto, Meno grigi, piu Verdi, Garzanti s.r.l., Milano, 2018,
- McGinnis, Pearl Yeadon, The Opera Singer's Career Guide -Understanding the European Fach System, THE SCARECROW PRESS, INC. Lanham • Toronto • Plymouth, UK, 2010.
- Miller, Richard, The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique, 2nd edition, Schirmer, 1996
- Neumann, Frederick, Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, Princeton University Press, 1978
- Павис, Патрис, Речник извођења и савременог позоришта, Клио, Београд, 2021.
- Rasponi, Lanfranco, The Last Prima donnas, Alfred A. Knopf, New York, 1982. (цит. Harold Rosenthal, The Last Primadonna's)
- Рапајић, Светозар, Музичко позориште као уметничка синтеза, ФДУ, Београд, 2018.
- Rosenthal, Harold, The Last Prima Donnas, Amadeus Press, New York, 1990.
- Smart, Mary Ann, Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera, University of California Press, 2004.
- Стаматовић, Ивана, Гласови Виолете Валери, текст из књиге „Музика и медији“, ФМУ, Београд, 2004.
- Sontag, Susan, Illness as a Metaphor, Penguin Modern Classics reprint, 1978.

- Томази, Ланца Томази, Водич кроз оперу, Плави круг, Београд, 2008.
- Phillips-Matz, Mary-Jane, Verdi, a Biography, Oxford University Press, 1993,
- Carner, Mosco, Tosca, Cambridge University Press. 1993 године
- Carteggi Verdi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma)
- Celletti, Rodolfo, A history of Bel canto, Oxford University Press, 1991.
- Цвејић, Бисерка и Душан, Уметност певања, IP Signature, Београд, 2009.
- Шулкоф, Јожеф, Књига о операма, Братство-јединство, Нови Сад, 1954. године
- [https://www.researchgate.net/publication/357529507_REGIETHEATER_-
_THE_BIG_CHALLENGE_FOR_THE_OPERA_OF_OUR_TIMES](https://www.researchgate.net/publication/357529507_REGIETHEATER_-_THE_BIG_CHALLENGE_FOR_THE_OPERA_OF_OUR_TIMES) Cristina Radu – Giurgiu, Regietheater 2021.
- [https://www.corriere.it/spettacoli/16_gennaio_10/muti-no-false-tradizioni-aida-non-
musical-bf8ef36c-b7da-11e5-8210-122afbd965bb.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/16_gennaio_10/muti-no-false-tradizioni-aida-non-musical-bf8ef36c-b7da-11e5-8210-122afbd965bb.shtml)
- [https://www.sn.at/kultur/kunst/muti-klagt-ueber-divergenzen-an-der-mailaender-
scala-art-54108](https://www.sn.at/kultur/kunst/muti-klagt-ueber-divergenzen-an-der-mailaender-scala-art-54108)
- [https://www.derstandard.at/story/3000000280187/riccardo-muti-gegen-politische-
korrektheit-das-ist-umgekehrter-rassismus](https://www.derstandard.at/story/3000000280187/riccardo-muti-gegen-politische-korrektheit-das-ist-umgekehrter-rassismus)

